هــذه «الــدّولــة»...

عاش الشعب اللبناني هذا الشهر ، من جراء الاعتداءات الاسرائيلية على الجنوب . مأساة كبيرة لم يسبق لــه ان عاشها بهذه الحدة وهذا العمق .

فقد أيقن هذا الشعب ، بصورة لا تقبل النقاش ، انــه بلا دولة ، بالمعنى الحقيقي للدولة .
او لعل « الدولة » اللبنانية مفهوم خاص جدا لم يـرد في اي كتاب سياسي يبحث في تكوين الدول وتشريعاتهـا ونظمها !

ذلك ان « الدولة » اللبنانية لم تجد من واجبها الدفاع ولا رد العدوان الذي تعرض له جزء من الوطن ، وذهـب ضحيته مواطنون لبنانيون يعيشون في هذه المنطقة . وكل ما قامت به « الدولة » تعزية المصابين او ذويهم ورفع شكوى الى مجلس الامن سخر بها المعتدي ورفض القرار الذي أدّت اليه!

وحين ارتفعت بعض اصوات المواطنين تنعي عـــلى الدولة تقاعسها وتخاذلها وتقصيرها في الدفاع عن الوطن ، ارتفعت اصوات المسؤولين في الحكم ترفض مـا سمـــوه بـ « المزايدات » و بـ « النصائح » و « التوجيهات » التي تأتي « من هنا ومن هناك » ...

يريدون ان يقصرّوا ويتقاعسوا ، ويرفضون اي نقد من المواطنين الذين يذهبون أو يذهب ذووهم ضحيـــة هـــذا التقصير والتقاعس !

ولماذا تراهم يكونون فوق النقد وفوق اللوم ؟ ايكـون هؤلاء المسؤولون اكثر وطنية او اكثر وفاء للوطن من هـــذا المواطن الذي يجابه كل يوم عدواً شرسا، فيصمد له ويتشبث بارضه وترابه ؟ وهذه التي يسمونها « مزايدة » ، ان صح انها كذلك ، اليست نتيجة حتمية لسياسة « المناقصة » التي سارت عليها « الدولة » اللبنانية على مر العهود، حين قصرّت في تجهيز المؤسسة الدفاعية بحيث تصبح قادرة على صد العدوان وردع المعتدي ؟ لماذا لا يحق للمواطن اللبناني ان يأخذ على المسؤولين انهم حرصوا ، منذ عهد الاستقلال ، على ان يجعلوا من لبنان « دولة مسخا » لا يعنيها اكثر من ان تكون بلد سياحة واصطياف وخدمات ؟

ان المواطنين اللبنانيين الذين ترتفع اصواتهم بانتقـاد الدولة على تقصيرها وتخاذلها هم الذين يرفضون السياسة التي ترمي الى خنق حس الكرامة الوطنية ، ويرفضـــون ان ينساقوا مع السياسة القاصرة التي تشجع العدو الاسرائيلي على استباحة الارض اللبنانية وتحقيق مطامعه في التوســع وضرب الثورة الفلسطينية التي لن يتخلى الشعب اللبناني عن تأييدها مهما حاولت عناصر التفرقة والعزلة والرجعية .

وان معظم الادباء والمفكرين اللبنانيين الشرفاء هم مـع هؤلاء المواطنين في المطالبة بان يكون لبنان دولة حقيقية ذات سيادة وعزة وكرامة !

سهيل ادريس

نصف كوب من دموع التماسيح

قصة بقلم
صلاح عيسى

(١) « بنت اسمها حكمت مسعود الصعيدي »

عندما فتحت عيني في الصباح ، قررت ان اقول لصديقي « حسين » رأيي الحقيقي في سلوكه ، بيد انني عدلت عن قراري تحت الدش . رأيت من الافضل ان يكبح الانسان جماح افكاره المتطرفة . وأنا أشرب كوب اللبن ، انتهيت الى تشخيص مبدئي لحالة « حكمت مسعود الصعيدي » . قررت أن أكتبه وأضمه الى ملفها بمجرد وصولي الى المستشفى ، وانتهيت في تلك اللحظة الى الاقتناع بان رجلا مثل «غونار يارينغ» ، هو شخص سعيد بلا شك ، لانه يتجول في العالم ، واذن فانه لا يعرف الملل . وأنا أحلق ذقني فكرت في ان جارتي تتبع المذهب الحنفي ، بدليل انها استحمت لتزيل جنابتها في الصباح وليس في الفجر . وقلت : ربما كانت مالكية ايضا . أظن انهم ايضا يبيحون هذا . قطع وصول حسين المناقشة بيني وبين نفسي . اضطررت للابتسام في وجهه . تركت يدي التي امتدت للبحث عن كتاب « الفقه على المذاهب الاربعة » معلقة في الهواء . قلت : في الظهر سأبحث في الكتاب عن رأي الحنابلة في ازالة الجنابة . تاهت كلمات الترحيب على لساني ، ذلك ان الشيخ « رفعت » كان يتربع في الثلث الاخير من رأسي ويقرأ « أينما تكونوا يدركم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة » . هتفت : الله .. أحسنتم يا مولانا . قال حسين ان زوجته سبقتنا الى السيارة ، وان علينا ان نلحق بها فورا . تصاعد نفير السيارة واشيا بضيق صدر متعجرف . وقلت ان صدرها صغير كالنبتة .

استقبلتني بابتسامة تليفزيونية مدربة . فقلت ان ابتسامتها تتناسب مع شعرها المستعار . كانت « بلوند » في ذلك الصباح الشتوي وهذا يعني اننا في يوم « الاثنين » ـ وشت البلوزة النايلون بها ، فقالت ان الكومبين الذي تلبسه أسود . أصبحت أعرف الايام بلون شعرها ، فهي شقراء في يومي السبت والاثنين . وسمراء في يومي الاحد والثلاثاء . اما بقية ايام الاسبوع ، فشعرها كستنائي غالبا . كنت أفكر في ان احتفال رأس السنة هذا العام ، ينبغي ان يكون مهولا كما يجب لسنة تودع عقدا كاملا من القرن . لذلك يجب ان تكون كرنفالا هائلا . ولماذا لا تكون حفلة تنكرية ؟ فكر في القناع الذي تلبسه. أمامك بضعة ايام ، لم نتحدث الا بعد ان قذفنا بها امام مبنى التليفزيون . تنفست لحظتها براحة . فتحت صدري . شممت نسمات النهر الندية .

انتقلت الى المقعد الامامي بجواره . اهتزت عروسة قوقازية معلقة على زجاج السيارة امامنا . ملابسها زاهية الاخضرار . ملامحها دقيقة وعيناها جميلتان . داعبت وجنتيها . ضحكت . قلت : لو كانت امرأة حقا لتدلهت بها حبا . خيل اليّ انها تبتسم لي . فكرت في ان الحكيمة التي تعمل معنا في القسم تبدو مستجيبة ، ولكن لانها تحمل الاسم نفسه الذي تحمله زوجة صديقي ، فانني أتردد كثيرا في مغازلتها . وأمس انحنت « ضحى » ـ وهذا هو اسم زوجة حسين ايضا ـ تعرض عليّ اوراقا ، تجاور ساعدانا ، سرى اليّ عبيرها داعيا وجاذبا . وللحظة كدت احتضن خصرها اليّ . ولكن اسمها ـ ضحى ـ طفا فجأة على سطح الوعي . باخت رغبتي . ابطأت السيارة وهي تدخل زحام ميدان التحرير . تحدث « حسين » عن برنامج زوجته . قال انها ستسجل حلقة جديدة منه اليوم . أردف :

ـ من الصعب ان تكون زوجا لامرأة في شهرة « ضحى » وانت غير مشهور .

ضحكت دون ان افتح شفتي . غمزت للعروس القوقازية . نظرت اليّ بعينين مبتسمتين .

قلت :

ـ ولكنك تاجر ناجح ومعروف في السوق .

قال بلهجة محايدة :

ـ يشيرون اليها دائما كلما شوهدنا معا . وفي الاسبوع الماضي عرض عليها مخرج سينمائي ان تعمل معه .

أوقفتنا اشارة مرور . قذف البائع بصحف الصباح . ألقى نظرة سريعة على المانشيت الرئيسي للجريدة . قال :

ـ ستصبح السويس أكوام حجارة ، بعد قليل .

« سبحت بقوة ، كان البحر هادئا . عدت مبللا الى «الكابانون» ، طلبت زجاجة كوكا كولا شربتها وألقيت بها فارغة على الارض » .

أردف :

ـ خسارة .

لهجته نحاسية . شارع القصر العيني هادىء . اما الفيلا فان جبل عتاقة كان يحتضنها . قلت اننا لا نتكلم نفس اللغة ، فمن يترجم ..

ـ أظن انهم عوضوك بما فيه الكفاية .

قال ساخرا :

ـ ملاليم وشرفك ، وفي التجارة ليس المهم رأس المال ، ولكن : السوق والاسم التجاري وحجم التعامل .

ها هي الهموم تطل برأسها من جديد . واحيانا يبدو كأن الدنيا قد خلقت منه مسخا يدعو للاشمئزاز . واين ذهبت فكرة الصباح قبل الدش ؟ لولا صداقة الطفولة والصبا لعانينا كثيرا من سخافة

ما يقول . ويوما وضع سيارته تحت تصرفنا وتعرض لخطر حقيقي . قلت :

ـ ولكن الوطن في خطر ، وكل شيء يهون ..

ضحك مقهقها . قال :

ـ لن أكرر خلافي الدائم معك .. عيبك انك تصدق كلام الجرائد. وأنا أتحدى أي ابن كلب من الذين يكتبون في الصحافة ، ان يضحي حتى بمجرد موعد مع مومس بلدية من اجل الوطن الذي يكتبون عنـــه ليل نهار .

تصاعد احتجاجي . ضاع في موجة ضحك صاخب أنهـــى به كلامه . قلت معاتبا :

ـ كثيرون ضحوا ، وكثيرون سيضحون ، والحقيقة انك لم تهتم ابدا بأشياء من هذه .

نفخ ضائقا . قال :

ـ ماذا اخذت من الحرب ؟ دمر فرع السويس وفرع بور سعيد ، وخسرت الزبائن والاسم التجاري نظير ملاليم .

لم آعن بالرد عليه . قلت ان شيئا ما يجذبني اليه . فما هو ؟ فكرت في ان أبحث ذلك مع خطيبي « كوثر » في المساء . ولكنـــي لم أقرر ذلك نهائيا ، اذ لا بد ان سؤالا او اكثر سيقفزان الى ذهنها . ترى هل فكرت يوما ان نلتقي ببنت مثلها ؟ وفي أي منطقة بالضبط من كيانها المتفجر بالحياة تكمن فتنتها وجاذبيتها ؟ في الابتسام أم فـــي رنوة العين ، لعلها في التنفس الدقيق . قال :

هل زعلت ؟ حقك عليّ . اعلم انك ضحيت بالكثير ، ولكن لعلك توافقني على ان خسارة المال شيء مزعج .

وافقته . اردت ان اتخلص من الحاحه . أعود لاستبطان فكرة مـا كانت تشغلني . صمت طويلا . سألني فجأة عن كوثر . قلت :

ـ ليست على ما يرام .. تشاجرنا امس شجارا مفزعا ..

استمع الى التفاصيل باتباه . توقفت العروسة القوقازية عـــن الاهتزاز . وأنا اروي تذكرت انها قالت اشياء سخيفة . حذفتهـا من القصة . ضحك .

ـ النساء مشاكل معقدة ، كوثر لا تحترق كثيرا عن زوجتي ، فهما ابنتا خالة ، وأرى انكما في حاجة الى تغيير الجو .

ـ يعني ؟

ـ أظن انكما تشكوان الملل .. اسمع .. لماذا لا تسافر ؟

ـ الى أين ؟

ـ الى أي مكان .. أو حتى لا تسافر ، ولكن لا بد ان توهـم كوثر بذلك ..

ـ لا أفهم ..

انتهز فرصة الاشارة ليشعل سيجارة . قال :

ـ أنتما في حاجة الى موقف تراجيدي .. تصور لو قلت لكـوثر مثلا انك مريض بالسرطان وان الطبيب أكد انك لن تعيش اكثر مـــن ثلاثة شهور .. ستذوب الحرارة في عواطفكما الباردة وتستعيدان ايام الحب السعيدة .. او تزعم انك ستسافر الى أي مكان وتدعوهــــا لوداعك في المحطة ..

ضحكت ..

ـ ولكن هذه فكرة سينمائية مبتذلة .

ـ لو سمعتك « ضحى » لاشبعتك سبا . هذه فكرة حلقة الليلة في برنامجها « دروس في السعادة الزوجية » .

ابتسمت . قلت ان الله سلم .. وعليه في المستقبل ان ينبهني الى ذلك حفظا للسلام العام . كاد وهو مستغرق في الحديث ان يمر بالمستشفى دون ان يتوقف . ودعته . دخلت .

*

روائح الفقر تهب . نساء متهدلات أكلهن الزمن . ذهب الجـوع بنضارة العذرية . أطفال مهزولون هد المرض نشاطهم . جلس بعضهم يلهث . رائحة الفورمالين اللعينة . موظف الاستقبال يفترف تذاكره الحمراء . تمورجيه تمسح البلاط في نشاط . حياني واحد وآخر . من بعيد بدت حجرة الاطباء خالية . مريضة من عنبر ٣ تصحب طفلتهـا الى دورة المياه . تمنت لي خيرا . ابتسمت . لو كانت أمنياتها تتحقق أليس من الافضل ان تحتفظ بها لنفسها ؟ كانت حجرة مكتبي نظيفة ، بدليل ان المقعد كان فوق المكتب . ارتبكت التمورجية . قالت :

ـ لا مؤاخذة يا أستاذ .

ببسمة أزالت ارتباكها :

ـ لا عليك ، اطلبي لي القهوة لو سمحت .

بدأت تنظف المكان على عجل . تعثرت في سجادة الارض ، كادت تقع . فتحت باب الشرفة . وقفت أتأمل ما حولي في انتظار أن تنتهي من عملها . اطلت من مدتي على زحام المنتظرات في « الاستقبال » . أطفال وأمهات ولا أكثر . بعضهم بملابس المدرسة . مرايل من النيـل الرخيص ملبدة بالعرق والتراب وآثار الحلويات الرخيصة في جيوبها. نقط من الحبر . الامهات : ملاءات سوداء مليئة بالرتوق . وجـــوه ساهمة مثقلة بما تحمل من هموم فأين نظرة الصفاء في جمال العيون ؟ يسحب الكدر نفسه على بياضها فيصبغه لون كالرماد . ذباب . اصوات عصبية . صوت القطار اللعين . اصبحنا من متفرجي الشرفـات . كنا يوما سباحي بحر العرق المنسع . وكم حملت الجيـوب . طلقات قنبلة « ميلز » تحملها الكف في الجيب ، والاصابع تمسك مسمـار الامان . عدت الى المكتب . الاوراق ملقاة باهمال هنا وهناك . تعـال نسبح في بحر الكلمات بلا معنى ، نحترق بنشوة مزيفة بين احضـان كوثر . نثرثر بين الحين والآخر بكلام لا معنى له ، ما أجدر أن تصبح يوما أنشط التجار . بالخط الكوفي تكتب على باب المحل : « رأفت البشلاوي » مناضل سابق . (الادلة رصاصة في الذراع اليمنـى ، ندبة فوق الحاجب . وطعنة سونكي في الفخذ الايسر) . مستعـد لتوريد جميع الشعارات لزوم الاحتفالات والمـواكب والمقالات وشعر المناسبات الركيك . مؤلف كتاب « الطلقات ومقاوم الآفات بأحســن الكلمات » .

تناولت ملفا كان يرقد منزويا في ركن المكتب . على غلافه « سري جدا . المعلومات الواردة به تستخدم لاغراض مهنية ولا يحق لاي جهة الاطلاع عليها او استخدامها » . ابتسمت ساخرا . كان عنوانـــه « بحث اجتماعي لحالة المريضـــة حكمت مسعود الصعيدي » . قرأت تشخيص الطبيب لحالتهـــا . « روماتيزم بالقلب . ضيق بصمام الميترال . درجة الاصابة ـ ٤ » . رتبت الاوراق القليلة في الملف . تبدو كالزهرة ، فكيف يكمن الموت في قلب الزهور كالخديعة النكراء ؟ يومها كان صبح كهذا الصبح . جلسة كهذه الجلسة . وترتيب أوراق كالذي افعله . أول ما رأيته منها اصابعها الرفيعة . امام الكتـلة الخشبية التي تحمل اسمي في مقدمة المكتب . خيل اليّ ان بصري يخدعني . اذ كيف يتأتى ان تنبت هذه الاصابع في لوح الزجاج الذي يغطي سطحه ؟ رفعت رأسي في فراغ الغرفة البارد . رأيتها . أطـول من المكتب قليلا . شعرها اشقر يشع شمسا . عيناها خضراوان ، بلون الحلم . بشرتها رائقة . نقية ملامحها دقيقة .. دقيقة .. قالت بدفعة :

ـ انا حكمت مسعود الصعيدي .

كدت أضحك . تقدم نفسها بوقار لا يتناسب مع سنها الصغيرة . ثماني سنوات بالكاد . ملابسها فقيرة . بلوزة مشجرة . وجونلة صوفية قديمة . شعرها مضفر بشرائط بلون البلوزة .

قلت :

ـ تشرفنا يا ست حكمت . لكن كيف دخلت هنا ؟

قالت بصوت خفيض وهي تحيط فمها براحة كفها :

ـ أقول لك بشرط ألا تقول لاحد .

تملكتني حالة نكوص طفلية . قلت وأنا أخفض صوتي مثلها :

ـ لن اقول لاحد .. هيه ، كيف دخلت ؟
قالت بضحكة شيطان وليد :
ـ ضحكت على خالة منيرة .. ودخلت ..
نظرت الى مقعد بجوارها كأنما تستأذنني لتجلس . قلت :
ـ احكي لي .
نظرت الى مقعد بجوارها كأنما تستأذنني لتجلس . قلت :
ـ اقعدي ...
ـ متشكرة .. أصلي تعبانة شوية ..
أتاح جلوسها فرصة لتأملها عن قرب . تبدو جميلة كزهرة غسلها ندى الفجر .
قلت استحثها :
ـ هه .. كيف ضحكت على التمورجية ؟
ضحكت ضحكة طفلة آسرة :
ـ قلت لها الدكتورة « وداد » تريدك . جرت مسرعة . ففتحت الباب ودخلت .
ابتسمت كأنها تشهدني على ذكائها . قلت :
ـ أنت شاطرة .
ـ متشكرة ..
تبدو شديدة الادب . قلت :
ـ جئت وحدك ؟!
ـ لم يرض أبي بالمجيء معي . شغل . جئت مع جارتنا . رفض سعيد افندي ان يعطينا التذكرة . قال : اننا تأخرنا ، ركبنا الاتوبيس وحياة ربنا . ومع ذلك تأخرنا .
تبدو عارفة لكل شيء . اسم التمورجية ، والدكتورة وداد . وأبله « ضحى » الحكيمة ايضا . وسعيد افندي كاتب الاستقبال ..
ـ انت عارفة المستشفى جيدا .
ـ أصلي عيانة من زمان . جئت هنا كثيرا وأنا صغيرة . ثم انقطعت .. عايزة اكشف الله يخليك ..
لهثت .. توقفت عن الكلام برهة . طلبت لها شايا . ترددت قليلا ثم شربته . كان الجو باردا . الحجرة رطبة كأنها ثلاجة فاسدة الموتور . ثارت « منيرة » . أرغت . أزبدت . جرت هي في الحجرة . احتمت بالمقعد الذي كنت أجلس عليه . قالت منيرة :
ـ هذه قلة ادب ، لا مؤاخذة يا استاذ . لقد ضحكت عليّ هذه الشيطانة .
قاطعتها :
ـ دعيها يا ست منيرة ، اذا ما جاءت بعد ذلك ادخليها فورا .
نظرت منيرة بعجب ، قالت :
ـ لقد ارسلتني للدكتورة وداد ، وأرسلت الست ضحى الحكيمة الى عنبر ٣ ثم دخلت الحجرة .
بحسم
ـ انتهينا .. أين الدكتورة « وداد » ؟
ـ في مرور بعنبر ٣ .
ـ بمجرد عودتها اخطريني ..
مضت التمورجية . عادت هي الى جلستها لاهثة . في عينيها الجميلتين نظرة أسف ، ربما لانها لم ترو لى ما فعلته بالحكيمة . قالت بعد لحظة :
ـ الن تكشف عليّ انت .. هل زعلت مني ؟
ربت على كتفيها :
ـ لا .. لم أزعل .. ولكنني لست طبيبا ... أنا اخصائي اجتماعي ..
بحيرة :
ـ مشرف اجتماعي يعني ، كأبله محاسن .. هل تعرفها ؟ في الضمان الاجتماعي بالساحل .
وبصوت حزين :

ـ رحت اليها كثيرا ، طردني الفراش ، قلت لها يا ابله نحن والله العظيم غلابة ، وأبوي عجوز ، وخالي شغل ، وأختي « ليزا » عيانة بعقلها . كتبت الكلام ، وقالت عودي بعد شهر ، ولكن لم تصرف لنا شيئا .. مع انهم صرفوا لام محمود جارتنا اثنين جنيه مرة واحدة ..

★ ★ ★

استقبلتني الطبيبة بنظرة متسائلة . كانت تفحص عددا من رسوم القلب بعناية وتكتب قراءتها . شرحت لها الامر . دعتها الى منصة الفحص ، ترددت قليلا قبل ان تستجيب لامر الطبيبة بتعرية صدرها . ابتسمت . ادرت لها ظهري . وقفت على ميزان صغير بركن الغرفة أزن نفسي . استغرقت الطبيبة وقتا طويلا في الفحص . بعد الانتهاء منه ، قالت بالانكليزية :
ـ حالة نموذجية لو ظهر رسم القلب كما أتوقع. ضحى . ضحى .
ـ جاءت الحكيمة تتمايل ، دست نظراتها بين عينيّ . قالت الطبيبة :
ـ أضبطي جهاز رسم القلب . سأجري لها أشعة نظرية ..
دعتها الى جهاز الاشعة . كان بصري المنهك يحاذر ان يصطدم بأرداف ضحى ، كانت تتحرك بحيث تصطاد اردافها بصري ، وهي منهمكة في اجراء رسم القلب . تابعت ريشة الجهاز الصغير وهو يرسم الذبذبات ، قلت ان ذلك كله يعني اشياء ، قد يكون بعضها مرعبا ، كما يعني الرسم البياني لازدياد وزني . فهل هذا دليل على الراحة ام التبلد ؟ رؤية صورة قديمة لنفسي تعني اشياء كثيرة . ضحكت كوثر طويلا عندما رأتها . قالت كنت رفيعا كبوصة ، وحليقا ، فما اجمل شاربك الدوغلاسي ، وقلقا كما ينبغي لانسان ضائع لا يجد من تلمه . اما الآن فها انت تبدو مرتاحا . واذا ما تزوجنا ، ازداد وزنك ، سيكون هذا شهادة لي بانني زوجة ناجحة . فما معنى هذا كله ؟ تعمل الطبيبة في انهماك . وضحى تسلط أردافها الفاتنة ، فاين قوات الدفاع التي تستطيع ان تصد هجوما يوجهه عقل اليكتروني، كذلك العقل الذي وجه غارات حلوان ووادي حوف ؟
في الاجتماع الاسبوعي للقسم ، قالت الدكتورة وداد :
ـ حوّل الى الاستاذ رأفت حالة جديدة تدعى .. تدعى حكمت مسعود الصعيدي ، وقد أجريت لها الفحوص الضرورية . وتكشف النتائج عن انها حالة صالحة جدا لتضم الى عينة البحث الذي نجريه .
تراشقت هي وعدد من الاطباء واستاذ القسم بالعديد من المصطلحات الطبية . كنت قد حفظت المصطلحات . أتقنت ترديدها دون ان افهم معناها بالتحديد . لكن ذلك لا يبدو مهما . كما لا تبدو حكمت نفسها مهمة بالنسبة لهؤلاء جميعا . يتحدثون عنها كما يتحدثون عن فئران التجارب ، وكلابها . ولكن من يعاني حقا ما تعانيه ، من يلهث كما تلهث ، يصاب بالدوار . تتقطع أنفاسه . تضيق . يصفر وجهه . تهرب الدماء منه . تمتلىء بالاورام كل مساحة من جسده .
الاجتماعات تبدو جميلة : رجال منمقون يؤدون ادوارا في مسرحية بلا معنى ، يكررون الفاظا يحفظونها عن ظهر قلب . فلماذا لا يضعون أقنعة فوق وجوههم ؟ متى تخلعين هذا المعطف الملائكي الابيض يا دكتورة « وداد » ؟ مشوق انا لدفء اللحم الذي يغطيه معطفك الثلجي هذا .
بدت الفكرة يومها سوداوية ومتشائمة ، كفكرة محل التجارة التي تعابث صحوك وأرقك ، فمتى يذهب هذا الليل الساجي ويأتينا الضحى ؟ لا ينقص أحدهم الاهتمام . حتى وداد نفسها ، يبدو كلشيء عندها وقودا لابحاثها . لا ألوان ولا أصباغ . في أحيان متعددة تنسى نهائيا انها أنثى ، رغم جمالها الذي يبدو صارخا . ولتقر بأن هذا جميل وعظيم . لكن شيئا ينقصه حتما . فما هو ؟ آه . ها قد تذكرنا اللفظ فجأة ينط .
رفعت رأسي عن الملف . اغلقته . كانت قد وصلت الى منتصف الحجرة ، قالت :

ـ صباح الخير يا استاذ رافت . ساشرب قهوتي عندك . احتل الاستاذ واطباء الامتياز العيادة والمكتب ، ولديّ عمل هام .

سحبت مقعدا . جلست خلف منضدة متوسطة الطول . تبعتها « ضحى » بعدد من الملفات . جلست على مقعد امامها . تحولت المنضدة الى سوق . أشعات . أوراق . رسم قلب . ملفات . مقص . زجاجة صمغ . دباسة . انهمكنا في العمل . اصطادت عينا ضحى عيني اكثر من مرة . برقت منهما نظرات عرفان وتشجيع . أصبحنا خبيرين فيما يبدو بلغة العيون . النظرة داعية فما الذي يصدنا ؟ أهو الاشمئزاز من كل شيء ؟ تخفي وداد جسدها بمعطفها الابيض ونظارتها الطبية . شعرها مكوم فوق رأسها ، قلت ان البحث عن الانثى في هذا الكيان الوقور المتبتل في معبد العلم يحتاج الى مجهود . ها هي العين تصطاد ما لم يستره المعطف من ساقيها . يشي الجزء الاخير من الساق بأن الفخذين ممتلئتان ودسمتان ، القاعدة في راسي تقول اذا كانت المنطقة من الركبة الى القدم كالهرم المقلوب فهذا يعني ان الافخاذ دسمة ولينة . الجلد أبيض ولامع . فكيف تلتف هذه الفتنة المتفجرة بهذا الاهتمام الوقور بالاشياء ؟ ها أنت متلبس بفكرة اقطاعية رجعية تنتمي الى العصر الوسيط . فهل هي كذلك حقا ؟ ام انك متشوق للبحث عن الانسان داخل هذا الكيان الذي لا يرى البشر سوى موضوع لبحث دون ان يخفق قلبه للعذاب الذي يقاسونه . لو قدر لك يوما انتعريها من كل هذه الاقنعة ، فماذا أنت فاعل ؟ اقسم بمن شاءت مقاديره ان يحيل ثوريتي الى المعاش قبل الاوان لاضربنها بالسوط قبل المضاجعة . هي وحدها التي تعرف حقيقة المرض وخطورته . ارتفع اهتمامها بحكمت الى الذروة ، بيد انه كان في الحدود التي ترسمها لكل شيء .

ـ انها حالة نموذجية كما قلت لك ، تتفجر بدلالات خطيرة وهامة . واذا صح ما افترضه فانها تصلح موضوعها لمقالي السادس للمجلة الطبية الاميركية .

آه ، أين السوط يا أولاد الكلب ؟! وحياة قمع السكر المقلوب الذي ينم عن جمال الفخذين ، لاضربنك بالسوط واعلمنك العذاب الحقيقي ، وليكن ذلك آخر اعمالي الثورية .

رفعت رأسها . لوحت بملف في يدها ، قالت :

ـ يا أستاذ رافت . فتحنا ملفا طبيا لحكمت الصعيدي . وقد تضخم كما ترى ، فهل تضخم الملف الاجتماعي ايضا ؟

آه « الملف » ، سرعان ما تحولت الى أوراق . فكيف تتحول نظرة العين الساجية الى ورقة ؟ والبسمة والغمازتان الرقيقتان فوق الوجنتين ؟ ادركوني بأدوية « الضغط » و « المرارة » . قلت :

ـ انت نشطة جدا يا دكتورة وهذا طبيعي ، اما بالنسبة لي فقد اجريت مقابلة مع الفتاة نفسها وحصلت على بعض المعلومات القليلة ، ولكن المفيدة في الوقت نفسه .

أومأت برأسها . قالت :

ـ هذا جميل .. وبالطبع ستزور أسرتها في المنزل ..

ـ نعم .. وضعتها في خط سيري هذا الشهر ، بعد حوالي عشرة ايام .

ناولتني الحكيمة باشارة منها بعض صور الاشعة . قالت :

ـ هذه صور الاشعة الثابتة . وتقارير عن آخر سرعة ترسيبللدم اجريته لها ، وهو مرتفع جدا .

تتكلم بحماس . تنسى انني لست طبيبا . اخذت أتامل صورة الاشعة وقد رفعتها امام عيني . ها هو قلب حكمت . مجرد صورة لا تتكلم معي لان عينيّ لا تحسنان لغة الكلام على اللدائن البلاستيكية الشفافة . أين الضحكات والبسمات التي تملأه ؟ اين الخوف والجوع وصراخ « ليزا » ، أختها الذاهبة العقل ؟ وأين اقدام عم مسعود الصعيدي المتشققة من الحفاء طول العمر ؟ وأنا أحرك وجهي لاتظاهر برؤية الصورة ، نفذت نظرتي عبر مسطحها الشفاف ، في منطقة مغبرة ، رمادية ، لتلتقي بعيني « ضحى » ، آه هذا هو الكلام واضحا فيها وبلا تردد . هذه النظرة ـ كما يقول قاموس النظرات الذي أعرفه ـ تعني دعوة للرقاد فوقها . قلت أغيثوني ، ها هو تحريض علني على الفسق ، وبيننا قلب مريض تغيض بسماته ، ومحراب العلم امامنا يرتدي معطفا ثلجيا . فليتعظ اولاد الكلب ، ولتضعي في عينيك الفتاكتين حصوة ملح ، فانني حزين وملول ، مقتول وقاتلي علامات استفهام لا تنتهي .

قالت الدكتورة بلهجة نحاسية :

ـ القلب متضخم جدا .. هل تعطيني فكرة عن ظروفها الاجتماعية؟

ناولتها الصورة . قلت :

ـ التفاصيل التي عندي قليلة جدا . تعيش مع أخت كبرى مريضة عقليا فيما يبدو . الام متوفاة . الاب شبه عاطل ، ويعمل اعمالا متفرقة . ويسكنون « عزبة الورد » ..

كانت تكتب . قالت :

ـ عزبة الورد ؟ اسم جميل .

أجل عزبة الورد . والا لما بدت هكذا مزهرة ونقية ، طهورا كحبات الندى المؤتلق في ضوء القمر ..

دق جرس التليفون . كانت « كوثر » . قالت بلهجة تقلد فيها ممثلة سينمائية :

ـ أنت غاضب مني ؟!

توشحنا بالصبر .. اللهم وطوّلك يا رح .

ـ لا ابدا .. تعرفين انني لا اقدر على اغضابك .

لاحظنا انني خفضت صوتي ، تظاهرنا بالانهماك فيما بين ايديهما . القت « ضحى » نظرة أربكتني . أعطيتهما ظهري بحركة غير ملحوظة . قالت هي :

ـ ولكنك كنت المخطىء ..

طرأت الفكرة على رأسي فجاة . قلت بلهجة عاطفية :

ـ ليس هذا هو المهم الآن ، لا أريد أن أسافر وبيننا غضب .

قالت :

ـ تسافر ؟ الى اين ؟

ـ واحد قريبي مات في الجبهة . سأحضر تشييع الجنازة . وسأبقى هناك اسبوعين تقريبا .

صاحت على الطرف الآخر :

ـ غير معقول ، هل أحرم من رؤيتك اسبوعين كاملين ؟

أبهجني كلامها ، هل آن ان نقر ان برنامج « دروس في السعادة الزوجية » هو انجح البرامج على الاطلاق ؟ هل تسري الحرارة في أيامنا الرطبة ؟ لندع الله الا ترى الحلقة التي أعدتها بنت خالتها ، والا افتضحنا وانقلب علينا قصدنا . قلت :

ـ تعلمين انني لا أطيق البعد عنك ، ولكنها الظروف .

قالت في استسلام اليائس :

ـ ومتى تسافر ؟

ـ الليلة قطار الثامنة والنصف .

قالت فجأة :

هذا يعني انك لن تحضر احتفال راس السنة .

ـ للاسف !

ـ هل تأتي لتودعني قبل السفر ؟

طاقتي على التمثيل تنفد ، فاللهم أمددنا بعونك . قلت :

ـ لن استطيع ، ولكن ساكون في المحطة في الساعة السابعة والنصف . هل تأتين ؟

قالت :

ـ نعم .. سآتي ..

وضعت السماعة . في نهاية المحادثة ، كان صوتها متهدجا كالموشك على البكاء . فهل هو جزء من التمثيلية أم انه صادق ؟ فركت كفي مبتهجا . ها قد نجحت الخطة . تحياتي لك ايتها التليفزيونية الشقراء

السمراء ، رغم الكراهية المتبادلة . ولولا انك زوجة صديقي ، واسمك مشابه لتلك المرضة الدائمة التحريض على الفسق العلني ، لكان لنا معها شيء آخر .

في المكتب المقابل ، كانت الطبيبة تنظر بدقة الى رسم القلب . قالت :

ــ اشك في ان هناك شيئا ما في « الاورطي » ايضا ..

باخت فرحتي .

(٢) المثلون

في الثامنة والنصف تحرك القطار ولم تات « كوثر » . أوشكت على الانفجار كمدا لتخلفها عن وداعي . قفزت من القطار قبل ان يغادر الرصيف تماما . قلت ان الطقوس التي رسمتها لحفلتنا الوثنية لن تمارس . فيا للاسف ! ضاع جهد اليوم هدرا . كانت ستاتي فتجدني قلقا ادخن بشراهة . اقف معها قليلا . تسالني لماذا أسافر فاقول : واحد قريبي ، مات ، قتلته احدى الغارات على السويس . تنزعج . كيف ؟ لا تسافر . الصحف تزعق بان اطنان القنابل تلقى على المدينة. هل انت مجنون ؟ أصر على السفر . لا بد الواجب يحتم هذا . والخطر ؟ ليس مهما في سبيل الواجب .

أنت اعز شيء عندي . ارجوك . اذ ذاك ابتسم بسمة غامضة . اقول :

ــ لا تخافي عليّ يا حبيبتي ..

اقبلها علنا وعلى هذا الرصيف . تلصق جسدها الشهي بجسدي. تذوب فيّ . تمرغ وجهها كالقطة في صدري ، تشرق عيناها بالدموع ، اقبلها . اقفز الى القطار وهو يمضي . تقف هي على رصيف المحطة ، تصرخ : اكتب لي . اقول ببسمة من لا يهمه الخطر : كل يوم ، اطمئني .. ساعود . يمضي القطار . يغادر الرصيف ، يبتعد شبحها الرقيق، يغيب في ظلمة البعد والليل .. تلوح بمنديلها الصغير . ألوح بيدي. عند قليوب ، اغادر القطار ، اعود بالاتوبيس الى بيتي ، بعد يومين اتصل بها . لا بعد ثلاثة . او اربعة . اقول عدت يا حبيبتي . لم اطق البعد عنك .. فلتريني شطارتك ايتها التليفزيونية المتعجرفة . هل يستطيع خيالك القاصر ان يرسم هذا « الاسكريبت » المتقن ؟ صحيح انك صاحبة الفكرة ، ولكني مطورها ومنفذها ، وغدا سابيعها في محلي التجاري ذاك الذي سافتتحه .

ها هو كل شيء قد فشل . سقطت حفلتنا سقوطا ذريعا .. فهل تشمت بي « ضحى » التليفزيونية ؟ يا له من يوم « بلوندي » مظلم . فكرت ان انتظر القطار التالي . ساعة اخرى لا تضر ، وربما تأتي .. آنذاك تغير قليلا في الحكاية . ما رايك لو زعمت ان قريبك هذا قد ترك ارملة شابة تحتاج رعاية . ولتدس في الحديث ما يفهم منه انها ارملة جميلة ، وانه كان بينكما ود قديم ، حب ام ود ؟ نتركها عائمة هكذا ونترك خيالها الشكاك يؤلف ما يشاء . هذه فكرة اطرف .. سيزيد قلقها عليك ولهفتها . ثم انه عقاب تستحقه على اخلافها الموعد . ادرت قرص التليفون برقم منزلها . قالت امها انها خرجت قبل ساعتين ولم تعد .

في شباك التذاكر ، نظر الى « التذكري » دهشا . سالني لماذا لم اسافر :

ــ فاتني القطار .

نظرته عجوزا ، كلامه مجهد كوجهه ، طاقم اسنانه قد بلي ..

ــ ولكنك اول من وصل الى هنا ، زاحمت . تشاجرت حتى تقطع لنفسك تذكرة ، القيت عليّ محاضرة حول مصالحك التي ستتعطل اذا لم تسافر ..

ابتسمت . ناولته التذكرة لكي يجعلها صالحة للقطار التالي :

ــ قطار التاسعة غير ممكن ، انه قطار حربي ، مخصص للجيش فقط . هناك قطار آخر بعده بنصف ساعة .

ــ لا مانع ..

تابعت حركة يده المرتعشة وهو ينتزع جزءا من الآلة ، ليغير رقم القطار . قربها من عينه جدا .

ــ انت في حاجة الى نظارة طبية .

ضحك ، كان ما يزال يعالج الآلة . قال :

ــ لا فائدة .. ارى بدونها خيرا ما ارى بها . اكلنا الزمن وانتهينا ..

ضحكت .

ــ لا تبدو عجوزا جدا ..

ــ مجاملة طيبة ولكن لا تغير الواقع .

ــ صحتك جيدة فيما ارى !

ــ لم احاول ان افحص نفسي . اخشى ان يقول الطبيب كف عن العمل . وهي كلمة لا تكلفه شيئا سوى ثانيتين من وقته . ولكنها تكلف من كان مثلي في رقبته كوم من اللحم ، اشياء لا حصر لها .

انهمك في اعادة الجزء الذي انتزعه . قلت اقسم ان قلبه مريض، وان هناك جلطة في الشريان التاجي ، وسيولة دمه صفر . قال :

ــ لم يفتك القطار .. فلماذا لم تسافر ؟

فكرت لحظة ، قلت :

ــ كنت انتظر من يودعني ، لكن لم يات احد ..

احنى رأسه ليرى جيدا المكان الذي سيعيد فيه الجزء المنتزع من جسم الاله . تحسسه باصابعه . قال :

ــ عملت في هذه المصلحة اربعين عاما .. بدأت عطشجيا ثم كمساريا ، سافرت الاف المرات ، لم يكن في وداعي احد على الاطلاق ، واستقررت هنا بعد ان غدرت بي الصحة .

اخيرا استقر الجزء المنتزع بمكانه من الآلة . كان يخفي صلعته من البرد « ببيريه » ناحل اللون ، متسخ . وضع التذكرة على طاولته الرخامية . لهث بشدة . اخرج علبة صفيحية وورقة رقيقة واخذ يلف لنفسه سيجارة . اردف :

ــ لم يكن يودعني سوى صوت امي الله يرحمها . كانت سيدة طيبة ، كان صوتها يتصاعد بالدعاء لي في اي وقت اخرج فيه . في الصباح ، في الظهيرة ، وحتى في الفجر . كانت كفيفة . ولكن قدرتها على اكتشاف اقدامي كانت قدرة غريبة .. غريبة ..

انتهى من لف سيجارته ، اشعلها . تناول التذكرة وضعها في الآلة. قلت :

ــ وكيف كانت تدعو ..

ازدرد نفسا من سيجارته الهشه . كاد يأتي عليها . قال :

ــ آه كانت تقول : روح الله يكفيك شر سكتك يا بني ..

ابتسمت ، ساذج هو الرجل كامه . عجوز ومخرف مثلها . وكنت انتظر ان يقول حكمة بليغة ، تمخض الجبل فولد ابتذالا وتكرارا .. قلت :

ــ هذا دعاء معروف .. كل الامهات يقلنه ، ولا ادري اي شر تقصد . تنهد ،..

ــ اسكت يا استاذ .. انت شاب ولا تدري شر السكك ، الله لا يريك . ولا يحكم لا على عدو ولا على حبيب . امثالنا في رقبتهم كوم لحم ، عيال كالفراخ والحمام الصغير ، لو سقط الواحد منا تعرى لحمه ، جاع ، استجدى شرب الذل حتى اطراف الاصابع ..

في لهجة العجوز احسست برعب غريب . خفت :

ــ التذكره من فضلك ..

وهو يناولني التذكرة ..

ــ آه .. الساعة الان التاسعة وصل ٩.٨ وهو الحربي .. اعرف المواعيد دون نظر الى ساعة .

ما كدت اخطو خطوتين ، حتى سمعت صوته ، مناديا :

ــ التتمة على الصفحة ٧١ ــ

أدباء.. ومواقف!

بقلم رجاء النقاش

اونيسكو ودعوته الى البلاد العربيه

قرأت في بعض الصحف ان الاوساط الثقافية في الكويت قد ارسلت دعوة الى « يوجين اونيسكو » الكاتب المسرحي الفرنسي المعروف لزيارة الكويت . وقد جاءت هذه الدعوة بالرغم مما اظهره اونيسكو من ميل نحو اسرائيل وما اعلنه من آراء مؤيدة لليهود . وقد سألت بعض الادباء الكويتيين عن معنى هذه الدعوة الموجهة الى اونيسكو فقالوا : ان الدعوة تهدف الى اجراء حوار ومناقشة بين اونيسكو والادباء العرب حول قضية فلسطين والقضايا العربية الاخرى. ولعل هذه المناقشة ان تنجح في كشف الحقيقة امام « اونيسكو » وتحويله عن موقفه الى موقف اخر سليم وصحيح .

ومن ناحية المبدأ ... لا أحد يعترض ابدا على اجراء حوار مع الادباء والمفكرين العالميين حول القضايا العربية المختلفة ، ولا أحد يعترض على أن نجري المناقشة حتى مع هؤلاء الذين يقفون منا موقف العداء والخصومة ، فليس من العقل ان نتصور اننا نقضي على خصومنا الفكريين بتجاهلهم ورفض الحوار معهم بأي صورة من الصور .. ذلك ولا شك اسلوب خاطىء يضرنا اكثر مما يضر الاخرين ، فمن الضروري ان نخلق حوارا دائما بيننا وبين خصومنا الفكريين في الغرب ، لان هؤلاء الخصوم يملكون قدرة واسعة على توجيه الرأي العام العالمي وعلى التأثير في القرارات الكبرى التي تتخذها الدول بعد ذلك بالنسبة لنا وبالنسبة لغيرنا على السواء .

ورغم هذه المقدمة فانني اعترض على دعوة اونيسكو لزيارة البلاد العربية . وما دمنا ندعو الى مبدأ الحوار مع اعدائنا في الغرب فيجب ان نطبق هذا المبدأ تطبيقا امينا واعيا ، والا انتهى بنا الامر الى اخطاء كبيرة في حق انفسنا وفي حق قضايانا المختلفة.

واختيار اونيسكو لدعوته الى الوطن العربي هو تطبيق غير سليم لمبدأ سليم .

فاونيسكو لم يعد كاتبا ناشئا صغير السن بحيث يمكن ان ننتظر منه في المستقبل تأثيرا له قيمة على المثقفين والرأي العام في اوروبا .. وهناك كتاب تزداد قيمتهم لدى الجماهير كلما تقدموا في السن ونضجت افكارهم ، ولكن اونيسكو واحد من الذين يفقدون تأثيرهم يوما بعد يوم في اوروبا ، لقد كانت الفترة المزدهرة في حياته الفنية هي فترة الخمسينات، وبعدها اخذ نفوذه الادبي يتضاءل حتى اصبح الان من أقل الفنانين والمفكرين تأثيرا في الحياة الادبية والفنية من ناحية وفي الحياة السياسية من ناحية اخرى . فما هي الجدوى اذن من اجراء حوار مع كاتب ينتهي ويفقد نفوذه الفكري والفني ؟

ما هي الجدوى من مناقشة كاتب لم يعد في قلب الحياة الفكرية والادبية وانما اصبح على الهامش رغم ما يناله من تكريم رسمي بين الحين والحين تقديرا لماضيه .. ومن الوان هذا التكريم الرسمي: انضمامه اخيرا الى الاكاديمية الفرنسية التي يطلق عليها مجازا اسم اكاديمية الخالدين ...

الم يكن من الافضل ان نبحث عن ادباء ومفكرين شبان ، او ادباء ومفكرين ما زالوا محتفظين بتأثيرهم على الرأي العام العالمي حتى ولو كانوا قد تجاوزوا مرحلة الشباب وتقدم بهم العمر ؟ ما هي الجدوى من اقناع فنان مثل اونيسكو لن يفيدنا اقناعه في شيء ، لان صوته لم يعد مسموعا كما كان ، ولان دوره قد تضاءل الى ابعد الحدود .. ربما دون ان ندري نحن ، حيث اننا قد تعودنا منذ فترة طويلة ان نعرف حقيقة الاوضاع الفكرية والادبية والفنية في العالم متأخرين دائما سنوات وسنوات عن الزمن الحقيقي لظهور هذه الاوضاع . وها نحن نتشبث بفنان اصبح اقرب الى « الجثة الادبية » بينما العالم كله ينظر اليه كما ينظر الى اثر من آثار القدماء .

ولقد قال اونيسكو عندما سأله بعض العرب عن سر موقفه من اسرائيل : « انه لا يعرف شيئا عن العرب ولا عن قضيتهم ، ولكنه يعرف مشاكل اسرائيل وحقيقة وضعها ولذلك فهو يدافع عنها ويؤيدها. وانا انقل هنا معنى كلام اونيسكو ولا انقل نص كلامه ، ذلك لانني سمعت هذه الاجابة على لسان بعض الاخوة العرب الذين اتصلوا باونيسكو لاقناعه بقبول الدعوة لزيارة البلاد العربية . واود ان اتساءل امام اجابة اونيسكو : هل من السليم ان يقف مفكر كبير الى جانب قضية لم يدرس منها غير وجه واحد دون ان يلتفت الى وجهها الاخر ؟وهل من السليم ان يتخذ المفكر موقفا واضحا مثل موقف اونيسكو بحجة ان احد الاطراف في قضية الصراع العربي الاسرائيلي لم يشرح وجهة نظره بوضوح امام اونيسكو نفسه ؟.. الم تكن الامانة تقتضي ان يدرس اونيسكو حقيقة هذا الصراع دراسة كاملة قبل ان يتخذ موقفه العلني الواضح في تأييد اسرائيل والدعوة الى قضيتها دعوة صريحة امام الرأي العام العالمي كله ؟ ..

ان كثيرا من المفكرين الغربيين قد ايدوا قضية فيتنام ووقفوا الى جانب هذه القضية دون ان يتصل بهم احد من الفيتناميين ، ذلك لان هذه القضايا الكبرى مثل قضية فيتنام وقضية فلسطين وقضية انجولا وغيرها من القضايا العالمية هي كلها قضايا تعلن عن نفسها دون خفاء . انها ليست قضايا سرية ، فكل احداثها تقع يوما بعد يوم تحت سمع الناس وابصارهم ، فخيام اللاجئين الفلسطينيين حقيقة علنية واضحة لا خفاء فيها ولا سر ، والطائرات التي تهدم القرى والمدن وتقتل البشر في فيتنام حقيقة هي الاخرى لا خفاء فيها ولا سر ، والمفكرون الكبار في هذا العالم هم من ينبغي عليهم ، ان يدركوا هذه الحقائق ،وان يقفوا الى جانب الحق والعدل فيها دون ان يدعوهم احد الى ذلك . اما الذين ينتظرون ان نذهب اليهم - كعرب - ليسمعوا منا قبل ان يحكموا لنا او علينا فهم في حقيقتهم اعداء مصممون على عدائهم لنا مهما تظاهروا بعكس ذلك، ومثل هؤلاء لا امل في تغيير موقفهم او اتجاههم على الاطلاق ، فهم لا يبحثون عن الحق والعدل ، والا كانوا منذ البداية قد بذلوا بعض الجهد في معرفة الحق والعدل . ولكنهم يريدون ان يجلسوا

في مقاعد القضاة المحايدين العادلين وهم في حقيقة الامر ليسوا قضاة ولا محايدين وانما اعداء قد حددوا موقفهم منذ البداية لاسباب خاصة بهم وبتكوينهم الفكري ، وليس ما يردده امثال اونيسكو من انهم لا يعرفون شيئا عن العرب الا حجة واهية يريدون بها ان يستروا موقفهم العدائي الصريح ويكسبوه شكلا من اشكال العدالة والنزاهة في نظر المترضين والمستنكرين .

ان المؤرخ الانجليزي الكبير ارنولد توينبي قد وقف الى جانب العرب دون ان يدعوه احد الى اتخاذ هذا الموقف ، وذلك لمجرد انه قرأ التاريخ بامانة ، وتابع الواقع الانساني المعاصر بضمير مخلص نزيه ، ورأى في النهاية مدى ما في موقف اسرائيل من خطأ وعدوان على حقوق الشعوب العربية ومدى ما في قضية العرب من عدالة جنى عليها تآمر واسع ، حيث كانت اسرائيل اداة رئيسية من ادوات هذا التآمر التاريخي الكبير .

وهناك ادباء ومفكرون عالميون اخرون اتخذوا موقفا سليما من العرب وقضيتهم العادلة اذكر منهم الكاتب والفيلسوف اليهودي الاميركي اريك فروم . ولقد كان اريك فروم بالذات اجدر باهتمامنا من اونيسكو ، لان اريك فروم يهودي ، ولانه كاتب ذو تأثير ضخم على الرأي العام المثقف في اميركا بعد ان استطاع هذا الكاتب الكبير ان يحتل مكانا مرموقا في مجال الدراسات النفسية والاجتماعية ، حيث اصبح الان واحدا من كبار المفكرين التقدميين في العالم كله .

ويجب ان نذكر اخيرا حقيقتين كبيرتين ، الاولى هي ان مدرسة « اللامعقول » التي يعتبر اونيسكو احد اعلامها في المسرح المعاصر ... هذه المدرسة قد اخذت قيمتها تتضاءل وتخبو ، واصبحت الان بعيدة تماما عن المكانة الاولى التي احتلتها في اوائل الستينات ، وبرزت مدارس مسرحية اخرى اصبحت اكثر اهمية وتأثيرا من مدرسة اللامعقول ، مثل « المسرح التسجيلي » و« المسرح السياسي » . اما بالنسبة للمسرح العربي فقد انتهت موجة اللامعقول بعد مد صغير محدود ، ذلك لان هذه المدرسة بعيدة كل البعد عن القدرة على التعبير عن مشاكلنا العربية الحقيقية ، في وقت يعيش فيه العرب قضايا هامة وحاسمة ، تحتاج كلها الى الوان من التعبير الفني مختلفة كل الاختلاف عن مدرسة اللامعقول .

وهكذا تبدو مدرسة « اللامعقول » منتهية ، او على ابواب الانتهاء في العالم وفي الوطن العربي على السواء .

ومن ناحية اخرى نجد أن أونيسكو قد كشف عن بعض آرائه الفكرية في السنوات الاخيرة ، من بينها رأيه الشهير في الكاتب المسرحي « برتولت بريخت » ... لقد تعرض بريخت لهجوم عنيف من جانب أونيسكو . وأهمية هذا الهجوم أنه يمتد من بريخت الى الادب الواقعي والثوري بصورة عامة . ولست أدري : هل نحن بحاجة الان الى من يقنعنا بأن الادب الواقعي والثوري لا قيمة له ولا دور ولا أهمية ؟ ان الواقع الادبي العربي يتجه بصورة قوية واضحة ـ في نماذجه الرفيعة ـ الى المساهمة في تغيير المجتمع وتشكيل المصير العربي الجديد . ولا يوجد أديب عربي له قيمته ووزنه يرضى لنفسه ان يعتزل بفكره وقلمه عن مشاكل الارض العربية ... هذه المشاكل الحادة المتفجرة والتي يتوقف على مواجهتها ومعالجتها مصير الامة العربية لمئات السنين القادمة

فلماذا نختار أونيسكو من بين الجميع لندعوه الى زيارة الوطن والدخول معنا في مناقشة حول آرائه المؤيدة لاسرائيل والمعادية للعرب .. هل لانه كاتب فقد الكثير من قيمته ومكانته ؟ هل لانه ينتمي الى مدرسة فنية وفكرية لم يعدلها تأثير كبير ؟ هل لانه يهاجم الادب الثوري الواقعي ؟... لست ادري بالتحديد ، ولكن الذي ادعو اليه هو ان ننتبه ونكون على وعي اكثر في اتصالنا بالادباء والمفكرين العالميين حتى نتصل بمن لهم قيمة ومكانة وحتى نتبادل الرأي والحوار مع من يجدي معهم مثل هذا الجهد .. أما أونيسكو فيكفي ان نقول انه أيد قضية اسرائيل ورصد دخل مسرحياته ليكون في خدمة هذه القضية وقال يوما انه لن يسمح بتمثيل اي مسرحية من مسرحياته في أي بلد عربي ...

ولكن مصر عربية ايضا ...

اصدرت مجلة « الجديد » القاهرية منذ أسابيع عددا خاصا عن الشخصية المصرية ، وكان العدد يضم مقالات متعددة ومتنوعة ويحتوي على ابحاث تتناول الشخصية المصرية في مختلف جوانبها ومراحل تاريخها المتنوعة ، ولكن قراءة هذا العدد قراءة متأنية تلفت النظر الى قضية هامة ارجو أن يعالجها الاستاذ الدكتور رشاد رشدي وغيره من المسئولين عن هذه المجلة .

هذه القضية التي أعنيها هي قضية « عروبة مصر » ، فالعدد الخاص الذي اصدرته « الجديد » عن الشخصية المصرية ليس فيه اي اشارة الى أن « مصر عربية أيضا » الى جانب ما مر بها من مراحل تاريخية وما احتفظت به في تكوينها من عناصر حضارية متنوعة ، بل ان عروبة مصر هي الاطار الرئيسي الذي تتحرك فيه الشخصية المصرية في المرحلة الراهنة من مراحل التاريخ ، وأود هنا أن أسجل بعض الملاحظات التي قد تبدو من البديهيات الفكرية ، ولكن تكرارها هو أمر ضروري حتى يكون من الممكن في نهاية الامر أن ننظر الى مصر نظرة فكرية سليمة ، خاصة في هذه الظروف الصعبة التي تمر بها مصر والامة العربية كلها .

الملاحظة الاولى هي أن عروبة مصر لا تعني أبدا رفض تاريخها الحضاري القديم السابق على الفتح العربي واندماج مصر في الامة العربية ، فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال هي ولا شك جزء عزيز من تراث مصر الحضاري ، بل انها الآن تعتبر جزءا عزيزا من تراث العرب الحضاري ، وعروبة مصر لا تعني ابدا انكار هذا التراث ولا تجاهله ولا اهماله ورفضه . ولكن المرفوض حقا هو الدعوة التي يتبناها البعض سرا أو جهرا والتي تنادي باحياء التراث الفرعوني كله وفرضه على المرحلة الحضارية الراهنة . وهذه الدعوة تصل في بعض الاحايين الى نوع من الايمان ببعض الافكار الخيالية التي تقول باحياء الهيرو غليفية أحيانا ، فان لم يكن ذلك ممكنا ، وهو غير ممكن بالتأكيد ، فلتكن لغتنا هي احدى اللغات الاوروبية ، فان لم يكن ذلك جائزا أو ممكنا فلنكتب لغتنا العربية بالحروف اللاتينية ، لعلنا بذلك أن ننتمي الى أوروبا بدلا من انتمائنا للعرب في آسيا وافريقيا . ان الحضارة الفرعونية شيء وأمثال هذه الدعوات المتطرفة الخيالية شيء آخر ، فالحضارة الفرعونية كنز من كنوز مصر ، سواء فيما بقي منها من آثار أو فيما بقى منها من قيم أخلاقية أو حضارية عامة يشرحها لنا بمنتهى الوضوح والعمق والدقة العالم الاثري الكبير بريستد في كتابه «فجر الضمير الانساني» .

الملاحظة الثانية : هي ان مصر لها رسالة حضارية واضحة ، فهي أكثر البلدان العربية كثافة سكانية وهي أقدم هذه البلدان ارتباطا بالحضارة العصرية وأسبقها جميعا الى الدخول فيما يمكن أن نسميه باسم « عصر التنوير » في التعليم والثقافة والعلوم والفنون والعمران . ومجال التأثير امام الكاتب والفنان والمهندس والطبيب وغيرهم في مصر لا يقتصر أبدا على مصر وحدها وانما يتسع ويمتد الى الوطن العربي ، ولا شك أن رسالة مصر سوف تكون قاصرة وناقصة ومحدودة اذا ضربت على نفسها أو ضرب عليها الاخرون حصارا حضاريا منعها من الاتصال بالوطن العربي أو التأثير فيه ... ان مصر في هذه الحالة سوف تكون أصغر من حجمها الحضاري الحقيقي بكثير ، وسوف تفقد حيويتها وفرصتها للتقدم ... ولا زلت أذكر تلك العبارة العميقة الصادقة التي سمعتها من استاذ عربي كبير منذ سنوات حيث يقول هذا الاستاذ الكبير « ان تعريب مصر يعني في نفس الوقت تمصير العرب » ، فلقد تعودت مصر ان تهضم التطورات الحضارية المختلفة وتستخلص منها جوهرها وتصبغه بصبغة خاصة وتفرض من خلال هذه الصبغة تأثيرها ودورها ورسالتها ، وأكبر مثل على ذلك هو « الاسلام » ... فلم تكن مصر هي اول مجتمع دخل في الاسلام ، ومع ذلك فقد سارت التطورات الحضارية المختلفة في اتجاه جعل من « الفكر الاسلامي » في مصر صورة سليمة لجوهر الاسلام بعيدا عن كل التعقيدات المذهبية والطائفية

المختلفة « فالمصريون شيعيون في عواطفهم سنيون في سلوكهم الديني» ... وهكذا فمصر تهضم وتوحد وتلعب دور المزج بين العناصر المتعددة للخروج في النهاية بتركيبة واحدة اساسية . فرسالة مصر اذن مرتبطة اشد الارتباط بدورها العربي ، ومرتبطة اشد الارتباط بتأثرها بالوطن العربي وتأثيرها فيه .

الملاحظة الثالثة : هي أن الذين يتصورون أحيانا ان تخلص مصر من ارتباطها العربي سوف يريحها من عبء النضال على الجبهة الاسرائيلية ... هؤلاء الذين يتصورون ذلك مخطئون ولا شك ، فالحقيقة التي يمكن كشفها بسهولة ويسر هي أن اسرائيل سوف تصطدم حتما بمصر « حتى لو كانت مصر تتكلم العبرية وترفع يديها امام اسرائيل » ، ذلك لان التقدم الاسرائيلي الاقتصادي هو تقدم ذو طبيعة استعمارية عدوانية ، فاسرائيل لا تستطيع أن تعيش الا اذا كانت أقوى دولة في المنطقة من الناحية الاقتصادية والحضارية عموما ، ولن تسمح اسرائيل بان تكون هناك قوة أخرى مشابهة لها او متفوقة عليها حتى لو تذرعت هذه القوة بكل الشعارات السياسية التي ترضي اسرائيل وانصار اسرائيل ، ومصر هي القوة المرشحة بالدرجة الاولى لمقاومة النفوذ الاقتصادي والثقافي والحضاري لاسرائيل ، ولذلك فان اسرائيل سوف تصطدم حتما بمصر ... سواء كانت مصر مرتبطة بالاتجاه العربي أو غير مرتبطة به ... ولكن مصر العربية سوف تكون دائما أقوى وأكثر تأثيرا من مصر المصرية المتخلية عن رسالتها العربية .

هذه بعض الملاحظات التي ينبغي أن نتذكرها دائما ونحن نتحدث عن شخصية مصر ، وعن صلة مصر بالعروبة .. فمصر جزء حقيقي من الامة العربية ، ورسالتها هي رسالة عربية بالدرجة الاولى ، ومصيرها مرتبط تمام الارتباط بالمستقبل العربي كله ... وهذا ما يجب أن نتذكره دائما والا كنا غارقين في الاوهام والاخطاء والافكار البعيدة عن حقيقة رسالة مصر الحضارية من ناحية المبدأ والمصلحة على السواء .

المريض دائما على خطأ !

يتعرض بعض ادبائنا في الظروف الراهنة التي تمر بها الامة العربية لاضطرابات نفسية تؤثر احيانا على تكوينهم العضوي وتنتهي بهم الى امراض تهدد حياتهم تهديدا كبيرا . ولا شك ان هناك بعض الامراض التي تعرض لها الادباء هي جزء من نصيبهم الانساني العادي في هذا الوجود ، ولكن الظروف النفسية والعصبية والفكرية التي يمر بها الادباء تساعد من ناحية أخرى على مضاعفة الاخطار التي يتعرض لها هؤلاء الادباء ... فالجسم الذي يتعرض للمرض يصبح أكثر عرضة للخطورة اذا كان جسم فنان أو مفكر حساس قلق . ولا زلت أذكر الالام النفسية التي عاناها الناقد المصري المرحوم أنور المعداوي الذي توفي سنة ١٩٦٥ وهو في الخامسة والاربعين من عمره . فقد مات هذا الناقد الفنان بعد سنوات من المرض العضوي ، ولكنني لا اشك ـ وقد كنت قريبا منه تلميذا وصديقا له ـ ان الالام النفسية التي تعرض لها هذا الناقد الفنان كانت هي الاساس الذي قضى عليه .لقد كان يستنكر بعض الظواهر الفكرية الاساسية في الحياة الادبية ،وتحول هذا الاستنكار الى نوع من التمزق النفسي والرفض العنيف للحياة، بل والرفض العنيف للانتاج الادبي نفسه ، مما أدى بهذا الناقد في نهاية الامر الى أن يفقد حياته في سن مبكرة وهو الذي كان يتمتع بجسد قوي متماسك . ونحن نذكر كذلك آلام بدر شاكر السياب ،التي كانت كما قال هو نفسه اشبه بآلام أيوب ولكن في صورة عصرية جديدة ... لقد كانت آلام السياب عضوية ولا شك ، ولكن الذين عرفوا السياب في سنواته الاخيرة يقررون ان آلامه النفسية كانت سببا من أسباب القضاء عليه . ولو بحثنا في آلام كل الادباء والمفكرين الذين تعرضوا لمحنة من هذا النوع لوجدناهم جميعا ضحايا آلام عضوية ونفسية في وقت واحد .

وانا أكتب هذه السطور لكي الفت نظر الادباء والمنظمات الادبية المختلفة الى هذه القضية ، فلا بد أن يكون هناك من الاهتمام ـ في صورة أو أخرى ـ بآلام هؤلاء الذين يحملون القلم مهما كانت اتجاهاتهم مختلفة متباينة ، ما داموا في النهاية يتحركون في اطار الثقافة الوطنية العربية . فالذي يحدث الآن هو نوع من الاهمال الكامل لهؤلاء الذين يسقطون من الالم أو الاضطراب النفسي في الحياة الادبية العربية... اننا نهملهم جميعا ولا ننتبه اليهم ، حتى اذا جاءنا خبر عن رحيلهم او سقوطهم النهائي ذرفنا بعض الدموع ثم نسينا كل شيء ، وسكتنا على الذكرى دون حزن حقيقي او ألم صادق . وانا لا ادعو الى نوع من الجهود الفردية في هذا الميدان ، فالجهود الفردية مطلوبة حقا ، وقد تجفف هذه الجهود دمعة أو تعالج جرحا ... ولكن المسألة ينبغي أن تتعدى هذا الامر الى جهد منظم دقيق للمؤسسات الادبية والثقافية، رسمية كانت أو غير رسمية ...ينبغي أن يكون هناك ضمير ادبي يقظ ، يدفع الادباء الى أن يمدوا أيديهم بقدر ما يستطيعون لحماية كل من يسقطون في الالم والاضطراب النفسي ويفقدون سلاحهم الرئيسي وهو القلم .

أكتب هذه السطور السريعة وفي ذهني نموذج من شباب الكتاب في مصر هو : اسماعيل المهدوي . والمهدوي كاتب شاب كان له دوره في الخمسينات وأوائل الستينات ، وبالنسبة لي شخصيا فانني كنت أختلف معه أشد الاختلاف في كثير من آرائه ومواقفه ، ولكن المسألة الآن ليست مسألة آراء ومواقف ... بل هي مسألة « صاحب قلم » سقط تحت ظروف عصبية ونفسية حادة ، فانتهى به الامر الى مستشفى الامراض العصبية ... وبصراحة أكثر انتهى به الامر الى مستشفى المجانين . ومع ذلك لم تتحرك هيئة أدبية أو ثقافية واحدة لمعرفة أوضاعه الحقيقية ، ومساعدته في محنته ... لم يسأل احد عن اسرته واولاده ... لم يسأل احد عن مستوى علاجه .... هل هو المستوى المناسب أم انه مستوى غير قادر على أن يصل بهذا الكاتب الى اي درجة من درجات الشفاء . ولم يسأل أحد هل هناك رعاية كافية لكرامة هذا المريض المثقف ام ان المسألة هي انه قد تحول الى مجرد مريض عادي لا أهمية له ولا قيمة ... ان هناك شيئا حقيقيا اسمه كرامة المريض ، ومريض من هذا النوع الذي يعاني من اضطراب عصبي ونفسي يمكن ان يتعرض لازمة أكثر عنفا وحدة اذا كانت ظروفه العلاجية سيئة ورديئة . ولن أطيل في الحديث عن هذه القضية القاسية العنيفة ، ولكن يكفي أن أقول ان كل أديب وفنان معرض لهذا النوع من الاضطرابات العصبية والنفسية ... وعلى كل صاحب قلم أن يساهم بشكل أو بآخر في حماية رفاق القلم من المحن والالام المرتبطة بهذه المهنة بالذات ، وفي الظروف العربية الراهنة على وجه الخصوص ... ان اسماعيل المهدوي ليس هو النموذج الوحيد في هذا المجال فهناك نماذج أخرى متعددة ... ولكنه اقدم اسماعيل المهدوي كمثال ... لعله يوقظ ضمير المنظمات الثقافية والادبية في الوطن العربي فيمد يدها اليه والى كل من يتعرض لمحنة انسانية ونفسية وعصبية من أصحاب الاقلام .

وكل صاحب قلم هو في النهاية وفي مجتمع متألم ومجروح مثل مجتمعنا معرض لمثل هذه المحنة ... وان لم ينتبه اصحاب الاقلام الى ذلك فانهم ولا شك سوف يتحملون أمام التاريخ مسئولية سقوط اكثر من كاتب واكثر من جندي واكثر من فنان ... وسوف يكون الحساب في يوم من الايام مؤلما وعسيرا الى ابعد الحدود .

لا يجوز أبدا ان نقول بيننا وبين أنفسنا : ان المريض دائما على خطأ ... فننساه ونهمله ونعتبره مسئولا عن نفسه وعن مصيره ومحنته!

هذا موقف لا يليق بأصحاب الاقلام ولا يليق بأصحاب القلوب والعقول والضمائر .

انه موقف غير انساني وغير كريم .

القاهرة — **رجاء النقاش**

أيديولوجية التوازن الاجتماعي وحقيقة الصراع الطبقي في البلاد النامية

بقلم
السيد يسين

لا يدرك كثير من الناس في بلاد العالم المختلفة ان التاريخ الانساني يدخل في الوقت الراهن من ابواب الثورة العلمية والتكنولوجية ، مما ستترتب عليه آثار بعيدة المدى في تكوين المجتمعات الانسانية ، بل وفي طبيعة الانسان ذاته .

وهذه الثورة العلمية والتكنولوجية تقوم أساسا على العلم من ناحية ، باعتباره قوة انتاجية مباشرة في الانتاج ، تضاف الى قوى الانتاج التقليدية من رأسمال وموارد وطاقة بشرية ، وعلى التكنولوجيا ، التي هي في أبسط تعريفاتها ((التطبيقات العملية للعلم)) . غير أن أهم ما ينبغي التركيز عليه ، أن هذه الثورة العلمية والتكنولوجية ليست ـ كما يذهب الى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء الاجتماع الغربيين ـ ثورة صناعية اخرى ، وبعبارة أخرى ليست هذه الثورة مجرد ((طبعة ثانية)) من الثورة الصناعية الاولى التي هزت العالم وغيرت موازينه . وليس هذا مجرد حكم تأملي ، بل هو نتيجة لدراسة السمات الرئيسية لهذه الثورة ، وأهمها الاعتماد على العلم كقوة انتاجية ، وتغير نمط التنمية الاقتصادية ، وتغير دور الانسان في عملية الانتاج ، وتغير تكوين الطبقات الاجتماعية بظهور طبقات جديدة واختفاء طبقات قديمة الى غير ذلك من سمات لا يتسع المقام للافاضة فيها .

وقد جعلت الثورة في وسائل الاتصال مراقبة التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي تحدث في العالم مسألة هينة ميسورة ، بحيث تقع على عاتق الباحثين والمثقفين في البلاد المختلفة مهمة التعريف بهـا وتحليلها وارجاعها الى أصولها . وتبدو أهمية هذه المهمة فيما يتعلق بالثورة العلمية والتكنولوجية ، التي ينبغي اثارة الوعي بأبعادها المتعددة وآثارها الكبرى بين جماهير الشعوب في العالم الثالث .

وقد يذهب بعض الكتاب الى أن هذه الثورة لا تعني مباشرة دول العالم الثالث بقدر ما تعني المجتمعات المتقدمة التي أتيح لها ان تشهد الفصول الاولى لهذه الثورة . الا أن هذا الرأي مردود عليه ، بأن هذه الثورة العظمى التي تشق مجراها في الدول الصناعية المتقدمة ستؤثر تأثيرا بالغا في تشكيل مصير دول العالم الثالث من خلال قنوات متعددة .

وهذا ما يؤكده الفيلسوف الاشتراكي التشيكوسلوفاكي رادوفان ريشتا الذي اشرف على اجراء بحث تكاملي ضخم عن الآثار الاجتماعية للثورة العلمية والتكنولوجية ، نشرت في باريس ترجمته الفرنسية بعنوان : ((الحضارة في مفترق الطرق)) وذلك في عام ١٩٦٩ .

ويؤكد ريشتا أنه اذا كان صحيحا ان الثورة العلمية والتكنولوجية لن تؤثر مباشرة ـ في بداياتها ـ سوى على البلاد الصناعية البالغة التقدم ، الا أنها ستصبح ـ بغير أدنى شك ـ ومنذ مراحلها الاولى عملية عالمية ، لا بد لها أن بصماتها على العالم كله ، وذلك بحكم الطابع العالمي للعلم ، الذي هو عماد هذه الثورة ومحورها الاساسي . وهكذا يمكن القول أن هذه الثورة ستؤثر تأثيرا حاسما على التنمية في العالم الثالث .

ومن ناحية أخرى ، فمشكلات العالم الثالث الجسيمة يمكن أن توجه ضربة قاضية لمسار الثورة العلمية والتكنولوجية . فقد انتهى الزمن الذي كان يمكن فيه قسمة العالم الى نصفين غير متساويين: احدهما غني بل ومترف في ثرائه ، والثاني فقير بل ومسرف في بؤسه وشقائه . ان التفاوت الضخم بين الدول الغنية والدول الفقيرة يعد نتيجة مباشرة للحضارة الصناعية المعاصرة التي افرزتها الراسمالية وكان من نتيجتها ـ اذا اعتمدنا على المؤشرات الاقتصادية ـ أن اصبحت الفروق بين بعض البلاد المتقدمة (مثل الولايات المتحدة الامريكية) وبعض البلاد المتخلفة (مثل أندونيسيا) بنسبة ١٠ : ١ ، بل أن هذه النسبة تصل في بعض الحالات الى ٥٠ : ١ . وأخطر ما في الامر، ان هذه الفروق الجسيمة ستزداد حدة في ظل الثورة العلمية والتكنولوجية .

ولعله من التناقضات الرهيبة الموجودة بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة ، أن مجموعة الدول الاولى ودعت أو هي في سبيلها لوداع عهد الثورة الصناعية الذي امتد قرونا ، في حين ان مجموعة الدول الثانية ـ في غالبيتها العظمى ـ ما زالت تخطو أولى خطواتها في طريق التصنيع ، محاولة ما وسعها الجهد أن تتخطى القرون التي اجتازتها قبلها الدول المتقدمة ، وهي في هذه المحاولة تحاول ان تلحق بالركب المتقدم عن طريق اختزال حقب كاملة من الزمن . ولكن كيف السبيل الى ذلك ؟ وما هي الوسائل التي تمكنها من القضاء على كل قيود التخلف التي تعوق مسيرتها ، لتنطلق الى آفاق التقدم الرحيبة ؟ وهل تكفي الدعوة الى استيراد التكنولوجيا من الدول المتقدمة لحل كل المشكلات العويصة التي تجابهها دول العالم الثالث ؟ وهل يمكن استخدام التكنولوجيا او تعميمها بغير الاستناد الى ايديولوجية واضحة محددة المعالم ؟ واذا كان لا بد من ايديولوجية ترتكز عليها التكنولوجيا فما هي نوعية هذه الايديولوجية ؟

هذه الاسئلة وكثير غيرها ترد على الذهن على الفور ، حين تثار

مشكلات التخلف والتنمية في دول العالم الثالث . ويخطىء من يظن أن هناك اجابات جاهزة على هذه الاسئلة . فالمشكلات المطروحة اعقد من ان تفك طلاسمها صيغ جامدة او شعارات جوفاء . ولا بد لنا اذا ما أردنا أن نناقش قضية التخلف والتنمية في العالم الثالث أن نتفق على اطار نظري يسمح لنا بأن نجعل مناقشاتنا تسير بطريقة منهجية واضحة .

(١)

« اطار نظري لدراسة مشكلات العالم الثالث »

اول ما ينبغي الاشارة اليه أنه يجب ان نحذر من التعميم على المجتمعات التي تندرج تحت ما يسمى بالعالم الثالث . ذلك انه تحت هذا المصطلح تندرج بلاد مختلفة تمام الاختلاف من حيث تاريخها الحضاري ، ودرجة تقدمها الاجتماعي ، ومن حيث طبيعة البناء الاجتماعي لكل منها ونوعية القوى السياسية التي تحكمها .

ويبدو ذلك واضحا تمام الوضوح اذا ما لاحظنا أنه يندرج تحت العالم الثالث بلاد أمريكا اللاتينية ، وبلاد تقع في أفريقيا ، واخرى تقع في آسيا . وبالرغم مما قد يوجد بين كل هذه البلاد من سمات مشتركة ترتبط بالتخلف - أيا كان المعنى الذي سنعطيه له - الا أن هناك اختلافات جسيمة بينها . فالبلاد الافريقية مثلا يسودها النظام القبلي الذي يعوق حركة الوحدة الوطنية والقومية في كثير منها ، وهذا الوضع يخلق مصاعب من نوع خاص امام التنمية الاجتماعية والاقتصادية . غير أن هذه الظاهرة غير موجودة بالنسبة لبلاد امريكا اللاتينية ، وان كانت هذه البلاد تعاني من ظاهرة أخرى هي الصراع بين الجماعات السلالية المختلفة ، ونجد بالنسبة لعدد كبير من البلاد الآسيوية سيادة بعض القيم الاجتماعية المتخلفة المرتبطة بالمعتقدات الخرافية ، والتي تدور في فلك الاديان السائدة في هذه البلاد ويناقش عديد من الفلاسفة وعلماء الاقتصاد والاجتماع ، التأثير المعوق بل والمدمر في بعض الاحيان لهذه القيم والمعتقدات بالنسبة لمجرى التنمية في هذه البلاد . هذه القيم قد لا نجدها في بلاد امريكا اللاتينية التي تسود فيها ظواهر من نوع آخر .

خلاصة القول ، أنه يحسن - تقديرا للتنوع والتفاوت بين دول العالم الثالث - تقسيمها الى فئات ثلاث :

- دول امريكا اللاتينية .
- الدول الاسيوية .
- الدول الافريقية .

على هذا الاساس يمكن أن تحدد المشكلات ، وتبلور الحلول بصورة أقرب ما تكون الى الواقع الاجتماعي في هذه البلاد .

غير ان هذا لا يمنع - في مرحلة اولى من الدراسة ، ان نحاول وضع أيدينا على المشكلات المشتركة بين هذه البلاد ، وان كان التجريد هنا لا يغني اطلاقا عن الدراسة التفصيلية لكل فئة من فئات هذه المجتمعات التي اشرنا اليها . ومعنى ذلك أن دراستنا هذه اشبه ما تكون بالمسح الذي يسبق التعمق في فئة محددة من مجتمعات العالم الثالث .

واذا تركنا جانبا قضية التعميم والتخصيص في الحديث عن مجتمعات العالم الثالث ، فانه تبقى امامنا قضية الابعاد الاساسية التي نستطيع على ضوئها بحث ودراسة مشكلات التخلف والتقدم في هذه البلاد . ناقش هذه المشكلة مناقشة عميقة عالم الاقتصاد والاجتماع السويدي المعروف جونار ميردال في كتابه العظيم «الدراما الآسيوية . بحث في فقر الامم » ، والذي يعد موسوعة كبرى عن مشكلات العالم الثالث . وقد خصص ميردال صفحات متعددة في بداية الجزء الاول من كتابه الذي يقع في حوالى ثلاثة آلاف صفحة ، لمناقشة قضية المنهج في بحث مشكلات العالم الثالث .

واول ما يشيره ميردال ، انه لا بد من الاعتماد على منهج علم اجتماع المعرفة (سوسيولوجيا المعرفة) وذلك اذا ما اردنا ان نكشف عن تحيز النظريات الاجتماعية والاقتصادية الغربية التي تعرضت لمختلف مشكلات العالم الثالث الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، والتي صدرت الى العالم كله ، لكي يستخدمها ويطبقها - بغير وعي في اغلب الحالات - الباحثون والعلماء ، حتى الذين ينتمون منهم الى بلاد العالم الثالث ذاتها !

غير ان ميردال يقرر بوضوح انه لا يكفي اثبات تحيز هذه النظريات التي يطلق عليها نظريات « علمية » بل لا بد من الكشف عن اسباب هذا التحيز . وهذا البحث لا بد ان يؤدي بنا الى كشف القناع عن المصالح الاستعمارية التي توظف العلم الاقتصادي والاجتماعي في خدمتها ، تحت ستار موضوعية العلم وحياده !

وينتقل ميردال بعد ذلك للحديث عن المنهج الواجب الاتباع في دراسة العالم الثالث ، ويقرر منذ البداية ، ان المناهج الغربية لا تصلح بصورتها التقليدية لبحث مشكلات العالم الثالث . ذلك انه اذا كان يمكن تجريد مجتمع غربي ودراسته من وجهة النظر الاقتصادية ، فذلك مطلب يبدو مستحيلا بالنسبة لدول العالم الثالث . ففي هذه المجتمعات تختلط العوامل الاقتصادية بالعوامل الاجتماعية والثقافية والعوامل السياسية في شبكة معقدة ليس من السهل فض عراها ، وتفتيتها الى جوانب مستقلة واخضاع كل منها الى دراسة خاصة . ولذلك يدعو ميردال الى تطبيق ما يطلق عليه « النهج المؤسس » The institutional appreach ويعني به ضرورة دراسة كافة المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والقيم الثقافية في المجتمع بطريقة تكاملية ، اذا ما اردنا ان نفهم بطريقة حية خلاقة مشكلات مجتمعات العالم الثالث . فالتنمية الاقتصادية في هذه البلاد : نجاحها او فشلها لا يمكن فصله عن نوعية الطبقات الاجتماعية المسيطرة ، ولا عن القيم الحضارية السائدة ، ولا عن ضروب الانحراف الاجتماعي المتعددة التى قد تعوق التنمية فعلا ، نتيجة لسلوك بعض الفئات الاجتماعية المنحرفة التي تظهر وتسيطر في بعض البلاد النامية نتيجة لتطورات سياسية معينة .

وقد نجح ميردال في تطبيق المنهج الذي يقترحه بطريقة خلاقة فعلا ويظهر ذلك في نفاذه الى صميم المشكلات التي تعاني منها الدول الاسيوية - وهي التي خصها بالدراسة - وفي تشخيصه لاسباب تخلفها

وبغير ان نلتزم بحرفية المنهج الذي يقترحه ميردال ، يمكن ان ندرس مشكلات العالم الثالث على ضوء ثلاثة ابعاد اساسية :

البعد الايديولوجي ، والبعد السياسي ، والبعد الاقتصادي - الاجتماعي .

ونقصد بالبعد الايديولوجي تحديد الاختيار الايديولوجي الغالب لمجتمعات العالم الثالث والبحث وراء هذا الاختيار وتقدير النتائج الفعلية التي ترتبت عليه .

اما البعد السياسي ، فنقصد به الممارسة السياسية الفعلية التي تاخذ مجراها فعلا في هذه البلاد تطبيقا للمسلمات السياسية السائدة فيها ، التي تعد في واقع الامر ترجمة فعلية لبعد اساسي من ابعاد الايديولوجية المختارة ، مع التركيز على دراسة التنظيمات السياسية ، وتكوين واصول النخبة السياسية ، والاتجاهات السياسية السائدة .

ونصل بعد ذلك الى البعد الاقتصادي - الاجتماعي وهو يكاد ان يكون اهم هذه الابعاد جميعا ، ذلك لانه يتعلق بالهيكل الاقتصادي وبالبناء الاجتماعي لهذه المجتمعات ، بما يتضمنه ذلك من تقدير للموارد الاقتصادية الموجودة ، وتحديد لنوعية الطبقات الاجتماعية السائدة ، وتحليل لانساق القيم الموجودة ، والصراع بينها ، والقوى السياسية والاجتماعية الداخلة في هذا الصراع واثر ذلك كله على مشكلات التخلف والتقدم .

ان هذه الابعاد الثلاثة تقتضي اجراء سلسلة من الدراسات المتعمقة

- التتمة على الصفحة ٧٧ -

نظرة في فكر المثقفين العرب حول ٥ حزيران

بقلم سامي خشبة

اكتب الآن ، صبيحة يوم الاثنين .. الخامس من يونيه(حزيران) عام ١٩٧٢ ، قبل ثماني وعشرين دقيقة من تمام الساعة العاشرة ، في ذات اللحظة التي سمعنا عندها في القاهرة صوت صفارة الانذار الاولى في حرب الايام الستة ، قبل خمسة اعوام .

اكتب بعد ان قرأت اخر ما كتب أمس واليوم عن « اسباب الهزيمة » .

الاسباب الاساسية كما طرحتها الكتابات العربية طوال خمس سنوات لها رؤوس عناوين : تخلفنا الحضاري ، غيبة الديموقراطية (هنا نجد صياغات متعددة : عدم تقنية الثورة ، انعدام روح التحالف المفترض بين قوى الشعب العامل ، عدم تعبئة الجماهير سياسيا ، انعدام سيادة القانون ، خوف المواطن على « ماله » وحياته ، فالمواطن هنا هو « المالك الذي له « مال يخاف عليه ، انعدام الحوار الداخلي بين الاتجاهات والطبقات المختلفة نتيجة التركيز على الذات القومية المتمثلة في السلطة ... الخ) ، عدم « عسكرة الشعب واللجوء الى الحرب التقليدية بدلا من الحرب الشعبية ، تفكك الجبهة العربية ، عدم الاعتماد على الله او عدم تقديم المشيئة وغيبة الدافع الديني ، سيادة العقلية الغيبية وانعدام التفكير العلمي ..الخ.

الاسباب الثانوية ايضا لها رؤوس عناوين : الاستهانة بالرأي العام العالمي وضعف دعايتنا او عدم ذكائها ، الثقة بحلفاء الاعداء ، عدم توحيد وتوسيع جبهة الاصدقاء ، القرارات المرتجلة وغير المحسوبة في تطابق مع الظروف المتغيرة .. الخ .

ولكن ثمة تقسيما لهذه الاسباب يمكن ان يعتمد على منهج اخر، منهج البحث عن الاساس الفكري الذي يعتمد عليه كل واحد من الكتاب والمحللين والسياسيين . وفي هذا المنهج لا يقف السؤال عند صيغة الاستفهام عن اسباب الهزيمة ، وانما يمتد التساؤل الى صيغة الاستفهام عن كيفية مواجهتها وتخطيها . ان منهج المفكر او المحلل في تفسير الماضي ، سيكون هو منهجه في استكشاف آفاق المستقبل ورسم خطواته المتوقعة والمطلوبة . وفي تقديري ايضا ان استخدام هذا المنهج سيؤدي الى ان تحتل هزيمه او نكسة ٥ يونيه ١٩٦٧ حجمها الطبيعي في تاريخنا ، عندما ندركها بوصفها « الازمة » التي يواجهها وطننا ، في مصر وفي الوطن العربي كله ، في هذه المرحلة من مراحل حياته : ازمة ـ ليست هي نهاية التاريخ ـ وانما لا بد ان يجتازها الوطن ونجتازها الامة مثلما اجتازت ازمات تاريخية مشابهة : ازمة المواجهة ضد الصليبيين ، وازمة سقوط العراق في ايدي المغول ، وازمة الهزيمة في الاندلس ، وازمة الهجوم « الاسيوي » في عصور المماليك والعثمانيين ، وازمة المواجهة مع الاستعمار الاوروبي في القرن الماضي والتي ما زالت ممتدة الى الان ، وازمة المواجهة العربية الفرنسية في الجزائر ، او المواجهة العربيه الفارسية في منطقة الخليج .

* * *

● المفكر الاجتماعي ـ التاريخي .

منذ عامين صدرت الترجمة العربية لكتاب كتبه بالفرنسية المفكر المغربي عبدالله العروى تحت عنوان : « الايديولوجيه العربية المعاصرة » .. وقد اتخذ المؤلف المغربي من الاتجاهات الفكريه في مصر في الربع الاول من القرن العشرين نموذجا لدراسة تلك الايديولوجية .فمصر ـ كما يقول ـ كانت اسبق الاقطار العربية تطورا من النواحي السياسية والثقافيه وغيرها . وفي الفترة من ١٩٠٤ الى ١٩٢٣ عاشت مصر ثورتها الوطنية الاولى ضد الاستعمار الاوروبي ،وقدم المفكرون المصريون خلالها اهم مساهماتهم في تحليل « اسباب »الهزيمة وفي تقديم « وسائل » الخلاص من آثارها . ويضع المؤلف المغربي يده على ثلاثة اتجاهات يمثلها مفكرون ثلاثة : الاتجاه الديني يمثله الشيخ الامام محمد عبده ، والاتجاه الليبرالي يمثله احمد لطفي السيد، والاتجاه العلماني القائل بالتطور الاقتصادي والثقافي على النمط الفكري الغربي يمثله سلامة موسى .

ويعتقد عبدالله العروى أن هذه الاتجاهات الثلاثة قد تكررت في مواجهة هزيمة ١٩٦٧ . فهناك من قال بان التخلي عن « الدين» كان سبب الهزيمة ، وهناك من قال بان غيبة الديموقراطية كانت هي السبب ، وقال اصحاب الاتجاه الثالث ان السبب كان عدم « عصريتنا » . وكانت الحلول ، أو وسائل الخلاص التي قدموها ، مستخلصة من الاسباب ذاتها .

ورغم أن المؤلف لا يعتقد آن الاسباب والحلول المقدمة قد تكررت بحذافيرها آو طبق الاصل، فانه يشير الى معنى التكرار بوضوح في مقدمة كتابه ، ويشترك معه في الاعتقاد استاذه ، المفكر الفرنسي، ماكسيم رودينسون في المقدمة .

لم يقدم المؤلف تحليلا لاتجاهات الايديولوجية العربية في العقد السابع والثامن من القرن العشرين .. وانما حلل اتجاهات تلك الايديولوجية في العقدين الاول والثاني ، ورغم آن تحليله اعتمد على تصوير موضوعي للقوى الاجتماعية في مصر في أوائل القرن ، فانه يصدر حكم « تكرار » تلك الاتجاهات دون أن يرصد التغيرات الجذرية التي طرأت على التكوين الاجتماعي في مصر بعد خمسين عاما

كاملة ، ودون أن يرصد المؤثرات الثقافية التي صاحبت او انبثقت عن تلك التغيرات .

لقد كان تمكن السلطة الوطنية الجديدة (بعد ١٩٥٢) من القضاء على كبار الملاك والرأسماليين ، كما كان لتطور جهاز الدولةالبيروقراطي وتضخمه (التضخم المرتبط بعملية التأميم وتصفية الوجود الطبقي للمستغلين الكبار القدامى) وانتزاع ((ادارة)) العملية الانتاجيــة من أيدي ((الملاك)) لوضعها في أيدي ((الموظفين)) ، كان ذلك أداة لتغيير الوضع الاجتماعي للطبقة المتوسطة صاحبة الهيمنة ، ووسيلة لوضع تلك الهيمنة في أيدي البورجوازية البيروقراطية ، الامر الذي غير من نظرة الطبقة المتوسطة المسيطرة الى ((الوطن)) ... كــان ((الملاك)) ينظرون الى الوطن باعتباره ((سوقا)) لمنتجاتهم . أما الموظفون فسينظرون اليه باعتباره مجالا لهيمنتهم الاجتماعية والسياسية ، وهي الهيمنة التي تكفل لهم الحصول على دخول اقتصادية كبيرة ، لا ينظر اليها باعتبارها ارباحا ، ببساطة لانهم ليسوا ((ملاكا)) ولم يستثمروا رأسمالا ولا عملا !.

كذلك فان التوسع في التعليم نسبيا (أو مجرد زيادة عــدد المتعلمين الذين توظفهم الدولة) وتضخم جهاز الدولة البيروقراطي قد خلق طبقة ((متعلمة)) ارتبطت بالدولة ، لان الدولة وحدها هي من ستضعهم في ((الوظائف)) وتكفل لهم الرزق ، والمكانة الاجتماعية ولكن انتشار وسائل الاتصال السريعة التي تربط اجزاء العالم وتيسر الاحتكاك بثقافاته المختلفة ، ساعد على تاكيد انفصال طبقة الموظفين المتعلمين في ((سلوكهم)) اليومي عن القيم السلوكية التي يحددهــا البناء الاخلاقي الموروث ، وساعد على التصاقهم الظاهري بقيم سلوكية مستقاة من المجتمعات ((الارقى)) ، مجتمعات ((المستعمرين)) السابقين، بينما ظلت على حالها القيم المعيارية ، قيم التفكير والاعتقاد والاخلاق وتحديد المواقف العامة ، وهي نفسها القيم المعيارية الموروثة . الموظف يسكن ويلبس ويعمل ويستهلك ويأكل ويتسلى بطريقة ((تشبه)) الطريقة الاوروبية ، وهو في ذلك لا يخفي حرصه على ((التشبه)) او على ((اكتساب)) ما يسميه اساليب الحضارة ، ولكنه يحب ويتزوج ويؤمن ويرتبط بالاسرة (القبيلة أو العائلة) وينظر الى الدولة والى أفكــار العالم الخارجي على أساس نفس المعايير التي كان اجداده يحتكمون ويستندون اليها قبل قرن كامل من الزمان ، وهو في هذا حريص أيضا على اعلان ((أصالته))وصلابة عوده في مواجهة غزو (الحضارةالمنحلة).

وفي الوقت نفسه فان بناء عدد من المصانع قد يصل الى خمسة آلاف ، وتطوير أشكال العمل الصناعي اليدوي (الحرفي) نتيجــة توسع سوق الاستهلاك المحلي وتطورها ، قد خلق طبقة عاملة واسعـة تحصل على فرصة الاحتكاك بالتعليم وبأدوات وأساليب العيش العصرية، ولكنها تعيش وتفكر استنادا الى القيم المعيارية الموروثة نفسها ،وبتزمت أكبر . ربما بحكم أن تزمتها قد يكون الوسيلة الوحيدة لكي تــدرأ عن نفسها تكاليف زيادة الاستهلاك ، وتكاليف التفكك الاسري ، ولان هذه القيم الموروثة ما تزال تمثل الارضية الوجدانية والعقلية الثابتـة والموثوق بها في مجتمع تنهار قيمه او تتحول الشعارات فيه الى قيم لا تعيش الا عمر الشعارات .

وكان تفتيت الملكية الزراعية الكبيرة وسيلة لتوسيع طبقة الملاك الصغار والمتوسطين في الريف ، بقدر ما كان دافعا الى تمويل أصحاب رؤوس الاموال الى بناء المصانع المتوسطة والصغيرة ، أو الى بنــاء العقارات أو التخصص في امتلاك وسائل المواصلات والنقل .. الخ.

وبذلك توسعت الطبقة الوسطى التقليدية (أي التي تشارك مباشرة في العملية الانتاجية برأس المال وباستثمار العمل وبالمساهمة فــي الادارة) من الناحية ((العددية)) او الكمية دون أن تنمو كيفيـا ، فلم تحصل على فرصة المشاركة بنصيب أكبر في الانتاج الاجتماعي العام ولا على فرصة المساهمة في تطوير هذا الانتاج . وكانت دولـة ((الشعب)) كله ، أو بالاحرى دولة البيروقراطيين الجدد ، حائــلا بين الطبقة المتوسطة غير البيروقراطية هذه وبين احتلال مكانة قويـة في أجهزة السلطة السياسية . وتتكرر مع هذه الطبقة مرة اخــرى ظاهرة الانقسام الروحي بين مظاهر ((أوروبية)) أو ((عصرية)) للسلوك وبين قيم معيارية موروثة وتقليدية تشكل جوهر العقيــدة والموقف الاجتماعي العام .

*

في هذه اللوحة البانورامية الاجتماعية المعقدة يبدو ((المثقفون)) الذين قدموا التحليلات ، وانقسموا الى اتجاهات ، في صورة غريبة. ونحن حين نتحدث ـ الآن ـ عن ((المثقفين)) فانما نقصد المعنى الذي ورثناه عن التحليلات الاوروبية في علم الاجتماع والسياسة . المثقف بهذا المعنى هو الانسان المتعلم ، القادر على تجميع جوانب ((ظــاهرة)) من ظواهر الحياة قد تكون أساسية أو ثانوية ، ولكنـه يستطيع أن يستوعب تلك الجوانب ، وأن يحلل نشأة وتطور ومصير الظاهرة التــي يهتم بها ، وأن يكتشف العلاقة بين((الظاهرة)) في مجموعها وبيــن بقية البناء الكلي للمجتمع او للحياة الانسانية . هذا النوع مــن المثقفين ، هم اكثر انواع ((المثقفين)) خطورة لانهم اكثرهم قــدرة على التأثير في الحياة السياسية والعقلية للمجتمع ولو بطريــق غير مباشر (وهو طريق حتمي عندنا نتيجة لغلبة الامية . أمية القراءة والكتابة والامية الفكرية) . وفي الوقت نفسه فاننا عندما نتحدث عن ((دور)) هذا النوع من المثقفين في بلادنا ، سنجد انفسنا ملزميــن بوضع علاقتهم ب ((الدولة)) ، أي دولة ، في مركز الصدارة مــن البحث ، خصوصاً في مجتمع مثل مجتمعنا بدأت تحكمه منذ القــرن الثالث عشر فئات عسكرية أرستقراطية تطلب من ((الثقافة)) غالبــا ان تقدم للناس تبريرا لاعمالها ، وخصوصا وأن ((الدولة)) كما قلنا أصبحت هي ((رب العمل)) الرئيسي ، أو الوحيد ، الذي يمكن أن يعيش المثقفون (ضمن المتعلمين) من العمل عنده أو لحسابه .

((هذا)) النوع من المثقفين قد ازداد عدده دون شك ، وازدادت قدراته على تجميع واستيعاب جوانب ظواهر حياتنا الاجتماعية وعلى اكتشاف الروابط فيما بينها .. ولكنه ، وبالتدريج ، فقد قــدرته على ((توجيه)) الحركة الاجتماعية (ان كانت له هذه القدرة سابقا !) بصورة مباشرة ، لان هذا النوع من المثقفين كان بعده يزداد على الدوام (أو ابعاده) من المواضع التي يمكن منها أن يمارس هذا التوجيه. فان دولة ((الشعب)) كله ، الدولة التي ((لا تعبر عن طبقة واحدة)) وانما تعبر عن ((تحالف قوى الشعب العاملة)) تعتمد على ((المعلومات)) التي تصل اليها من أجهزة ـ علنية وغير علنية ـ متخصصة في جمع المعلومات وقياس الرأي العــام ، بقدر ما تعتمــد على الحساسية الشخصية التي يتمتع بها من يباشر السلطة ويمسك بها . وبالتالي فان هذه الدولة تصبح في غنى عن ((المثقف)) الذي يريد أن يفلسف كل شيء ، ويريد أن يرد كل ظاهرة الى أصولها الحقيقية ، ولا يكتفي بمجرد تقديم ((المعلومات)) عن مجال عمله أو ميدان تخصصه . كذلك فان دولة ((تحالف قوى الشعب العامل)) قد قامت تعبيرا عن احتياج وطني الى التخلص من الالاعيب الحزبية القديمة ، ومن المشاحنــات الحزبية البائدة على السلطة وعلى المصالح الفئوية والفردية . ولذلك فان هذه الدولة لم تشأ أن تستبدل انقساما حزبيا بانقسام حــزبي جديد . فوحدت كل المواطنين في كيان سياسي واحد ، ولكن هــذا الكيان نتيجة لظروف عديدة لم يحسم طبيعة علاقته بالجهاز التنفيذي للدولة أو بالحكومة ، وبالتالي لم يحسم دوره في العمل السياسي أو الاجتماعي لجماهير قوى الشعب العاملة التي يضمها جميعا ، نظريــا وتلقائيا ، في احضانه الواسعة .

ولما كان ((المثقف)) بالمعنى الذي أشرت اليه ، لا يستطيع أن يشارك في توجيه العملية الاجتماعية والسياسية الا من خلال كيــان

ـ التتمة على الصفحة ٨١ ـ

قرأت العدد الماضي من « الآداب »

الأبحاث

أفكار حول الواقعية الاشتراكية في الادب العربي

بقلم : محمد دكروب

***

في العدد الماضي من « الآداب » عدة مقالات وابحاث تفري بالدخول في حوار حول واحد من أهم تيارات النقد والابداع في الادب العربي الحديث ، برز بوضوح خاص خلال الخمسينات وعرف باسم تيار « الواقعية الاشتراكية » . اما هذه المقالات والابحاث فهي : « الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر » لعبد الكاظم عيسى — و « نحو أدب عربي ملتزم » لاحمد محمد عطية — و « نقد ملف مهرجان المربد الشعري » لسامي خشبة .. ففي هذه المقالات قضايا واستنتاجات ودعوات من شأنها ان تطرح من جديد بعض المسائل التي طرحها هذا التيار والمسائل التي أثيرت حوله .

فاذا كان أحمد عطية ، في دعوته الصارخة للالتزام ، قد لامس جانبا من الجوانب التي ارتبطت بتيار « الواقعية الاشتراكية » — رغم قلة التزام أصحاب هذا التيار بكلمة « التزام » بالذات — ثم لامس سامي خشبة جانبا آخر كان من هموم هذا التيار هو العلاقة بين الشاعر والجمهور .. فان عبد الكاظم عيسى قد ركز بحثه مباشرة حول هذا التيار ، في ميدان النقد الادبي ، ثم خصوصا في كتاب ينطلق مؤلفه — محمد الجزائري — من مواقع « الواقعية الاشتراكية » في النظر الى الاعمال الادبية .

***

ينطلق عبد الكاظم عيسى ، في حديثه عن تيار الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي الحديث ، من واقع ان الحركة الادبية العربية المعاصرة تفتقر بالفعل الى ما يوازيها من حركة نقدية جدية عميقة ، وعلى حد تعبير الكاتب فان هذه الحركة الادبية « تفتقر الى الكشاف الذي يشخص مسارها ، ويكشف ويبلور الرؤيا الصادقة مع معرفة الاصالة من سيول الزيف والافتعال فيها ، ويساهم في معالجة ظواهرها وأطرها الابداعية ، من خلال تحليل أبعادها ، وتياراتها الفنية . ولا شك أيضا ان افتقارها لكشاف .. للنقد الموضوعي ، له اثره في تخلخل امتدادها وتطورها الى مراحل جديدة ، ومميزة » .. ويحرص الكاتب على التاكيد انه لا يعني بهذا القول ان النقد الموضوعي غير موجود تماما ، بل هو شحيح جدا ، ومتخلف عن المواكبة المستمرة للنتاج الادبي الجديد ، بالاضافة الى عدم وجود مدارس نقدية ذات اتجاهات واضحة أو ذات منهج معين تعتمده في الدراسة . ولكن الكاتب يشير الى ارهاصات اتجاه نقدي ظهر في أواخر الخمسينات من خلال مجلتي « الثقافة الجديدة » و « المثقف » في العراق .. وهو يعني به اتجاه « الواقعية الاشتراكية » أو النقد الذي « يستند الى الماركسية في رؤياه » ...

على ان هذا الاتجاه النقدي ، في العراق ، لم يكن منعزلا ، بل كان جزءا أساسيا من التيار الادبي العربي العام ، النقدي والابداعي ، الذي حملته ، بشكل خاص ، مجلة « الثقافة الوطنية » في لبنان طوال الخمسينات ، وكانت هذه المجلة ملتقى مختلف الكتاب العرب الذين انطلقوا في نتاجهم الابداعي والنقدي من مواقع الماركسية ، ومن مواقع التفكير التقدمي بشكل عام ، والذين كوّنوا ، في تلك السنوات ، تجمعا أدبيا تقدميا باسم « رابطة الكتاب العرب » ، وبحكم هذا الانتماء الماركسي والتقدمي العام أطلق على مجموع نتاج هذا التيار اسم « الواقعية الاشتراكية » ، وهو تعبير ارتبط باسم مكسيم غوركي وبالمؤتمر الاول للكتاب السوفيات الذي انعقد في بداية الثلاثينات من هذا القرن .

فاذا علمنا ان تأثيرات هذا التيار وتجلياته اخذت تظهر في الحركة الادبية العربية منذ أواخر الثلاثينات، مع مجلتي « الطليعة » السورية، و « الفجر الجديد » المصرية ، ثم مع بداية الاربعينات في مجلة « الطريق » اللبنانية وعلى امتداد الخمسينات في « الثقافة الوطنية » — كما مر معنا — لتبين لنا ان هذا التيار ، في ميدان النقد والدراسة الادبية خصوصا ، هو التيار الاكثر استمرارا ، وتناميا ، وهو التيار المتزايد وضوحا وشمولا ، في أدبنا العربي الحديث . بل لعله ان يكون الوحيد ، بين التيارات الادبية التي اعتمدت منهجا معينا ، قد استطاع أن يستمر ويتنامى ، رغم مختلف التعرجات وعدم الوضوح أحيانا وسوء التطبيق أحيانا أخرى ، منذ أواسط الثلاثينات حتى أيامنا هذه .. وقد أزعم ان هذا التيار — مع تجديد نفسه ، وتعميق رؤية أصحابه للواقع وللفن ، وتوسيع مدى هذه الرؤية — هو التيار الذي يحمل امكانية الاستمرار والتجذر والشمول في مستقبل أدبنا العربي ، سواء قبل بناء الاشتراكية في هذه البلدان ، أم بعدها .

وقد تميز أصحاب هذا التيار بنظرتهم الجديدة ، أو المختلفة عن غيرها ، الى الواقع ، والفن ، والتراث . خصوصا وان هذا التيار كان يشكل جزءا مكونا من تيار الفكر الماركسي في البلاد العربية ، يحمل مكاسب هذا الفكر وقدرته على الكشف عن حركة الواقع وقوانين تطوره ، كما يحمل ، كذلك ، ملامح مما رافق تيار الفكر الماركسي في بلادنا العربية ، من بعض اخطاء في الاستيعاب والتطبيق ، وتقصير في ضرورة اكتشاف ما هو خاص وما هو عام في حركة تطور المجتمعات العربية .

ولكننا نستطيع التاكيد : ان ما قدمه اصحاب تيار الواقعية الاشتراكية من نتاج يتضمن نظرات وكشوفات جديدة سواء على صعيد الدراسة الادبية ، ودراسة التراث العربي ، الفكري والادبي ، وعلى صعيد النقد ، والابداع الفني أيضا ، انما يشكل القسم الاغنى والاعمق والاكثر تنوعا ، في الثقافة العربية الحديثة ، من أي قسم قدمه أي تيار آخر ، كتيار . (على ان البرهنة العلمية الملموسة على هذه الحقيقة ، التي نسوقها الآن بسرعة ، تحتاج الى دراسة تجميعية وتحليلية واسعة نطمح ان نقوم بها ذات عام ...) .

هذه الحقيقة لا تعني ان تاريخ هذا التيار هو ، فقط ، تاريخ كشوفات جديدة في الدراسة والنقد والابداع .. ذلك ان هذا التيار حمل في داخله ، كذلك ، عناصر من بدائية استخدام المنهج ، ومن الآلية في نقل المفاهيم وتطبيقها ، ومن سطحية — في أحيان كثيرة — في تناول الموضوع ، سواء كان هذا الموضوع واقعا معينا يراد تحويله الى عمل فني ، أم كان الموضوع عملا فنيا يراد دراسته ونقده . بل نستطيع القول — ونحن من داخل التيار لا من خارجه — ان عناصر

— التتمة على الصفحة ٩١ —

القصص

بقلم ادوار أمين البستاني

من الاسئلة المطروحة تكرارا في تاريخ ادبنا الحديث : لماذااستطاعت القصة القصيرة ان تحتل عندنا بسرعة هذه المكانة المرموقة علىحداثة عهدنا بها مع أن هناك انواعا ادبية اخرى ، تبدو أشد التصاقا بالتراث ، واقرب الى التجارب مع نفسية الانسان العربي ، كالشعر والخطابة ، والتأملات الوجدانية وغيرها التي لم يكن لها في الادب العربي المعاصر ، ما للاقصوصة فيه من اهمية ورواج .

يحاول الاستاذ صبري حافظ في العدد الماضي من الآداب (١) ان يرد هذه الظاهرة الى الوضع النفسي والاجتماعي والسياسي للانسان العربي المعاصر ، هذا الانسان الذي اصبح اقرب الى صورة « المعزول المنفرد المتوحد » ، بسبب ظروف المرحلة الحاضرة التي رمز اليها الكاتب « بتعاقب الانظمة العسكرية والارهابية » و« تنامي الاتجاهات الرجعية » و « غياب الحرية والديمقراطية » و« فقدان النظرية الثورية العربية » واخيرا « الهزيمة العسكرية في يونيو » .

تبدو هذه المحاولة لتفسير الانتشار السريع للقصة القصيرة في الادب العربي المعاصر ، جديدة ومغرية ولذلك فهي جديرة بان نتوقف عندها بعض التوقف .

ان النظرية التي تعتبر القصة القصيرة فنا طارئا على الادب العربي ناتجة عن خطأ النقد الذي لم يميز بين النظرية الفنية والابداع الفني.

فمما لا شك فيه ان العرب لم يعرفوا النظريات المتداولة اليوم حول الاقصوصة وشروط بنائها ، ورسم شخصياتها ، وتفجير اللحظة المحمومة فيها . ولكن العرب عرفوا نماذج كثيرة من ادبهم الشعري والنثري مشتملة على عناصر القصة القصيرة بكاملها سواء فينوادرهم واخبارهم ام في امثالهم واسمارهم ، ام في المقاطع السردية من معلقاتهم، ام في كتب السير والتاريخ ، ام في كتب الادب والمقامات . هذا اذا لم نتحدث عن الآثار القصصية الخالصة كألف ليلة وليلة وكتاب البخلاء وكتاب الحيوان . ففي هذا كله — على امتداد تاريخ الادب العربي — نماذج قصصية تصح مقارنتها بالادب القصصي لدى اية أمة من الامم.

ولا اظن تعلق القدامى بتلك الآثار القصصية يقل عن تعلق المحدثين بما نسميه الاقصوصة الحديثة . فلا حاجة بنا الى توسل الاسباب الاجتماعية والسياسية الراهنة لتفسير انتشار القصةالقصيرة في ادبنا المعاصر .

فرواج الاقصوصة كان قبل « الهزيمة العسكرية في يونيو » وهو لم يكن محتاجا الى « تعاقب الانظمة العسكرية والارهابية » ، وليس من شروطه « تنامي الاتجاهات الرجعية » و « فقدان النظرية الثورية العربية » كما يقول الكاتب .

وبالمقارنة نستطيع ان نرى مجتمعات اخرى مختلفة تماما في تكوينها الاجتماعي والسياسي عن المجتمعات العربية ، وقد انتشرت فيها الاقصوصة انتشارا واسعا من غير ان يحتاج هذا الانتشار الى هزيمة وضغط وارهاب .

الا ان هذه الظروف التي اشار اليها الاستاذ حافظ قد اثرت على نوعية الاقصوصة العربية المعاصرة ، ان لم تؤثر على انتشارها .

والواقع ان الجانب الاعظم من الآثار القصصية المعاصرة في ادبنا العربي تحمل طابع الانفراد والعزلة ، معبرة عن الفئات المضغوطة في مجتمعاتنا ، وعن حالة اليأس والتفتت التي تسود نفسية الانسان العربي بعد الهزيمة وآثارها . وليست الهزيمة هزيمة « يونيو » . بل هي هزيمة الانسان العربي منذ ان بدأ يعي تخلفه ، وعجزه عن تحقيق آماله وتطلعاته الى شروط حياة فضلى .

كان من نتيجة هذا الشعور بالهزيمة ، لجوء الكتاب القصصيين الى الرمز ، ونزوع اسلوبهم الى التوتر اللاهث ، المعبر عن اليأس ، وسيطرة الكآبة الساخرة على نتاجهم القصصي ، وهذا ما يظهر بجلاء في الاقاصيص الست التي نقرأها في العدد الماضي من الآداب .

اكثر هذه القصص اثارة للانتباه ، القصة الاولى المنشورة بعنوان « القفص » لسليمان فياض ، وأشدها غرابة واتقانا قصصيا « يوم ان قتل عنتر » للدكتور نعيم عطية ، ولعلها أجود الاقاصيص الست ، ثم تليها « العبور » لنعمان مجيد ، بما فيها من اصالة التعبيرعن حياة البشر العاديين في قرية عراقية ، ثم تأتي « هاملت يتخذقرارا» لغازي العبادي ،وهي ذات غرابة مميزة ، وتبقى اخيرا « الليل الطويل» لاحمد محفوظ عمر عادية وصادقة ، ثم « خيالات على الجسر » لفاروق وادي وهي محاولة رمزية لا تخلو من التماعات .

١ — القفص

« القفص » لسليمان فياض ، رمز لسجن هذا الانسان المعزول، المقهور ، على امره ، وقد استقرت اغلاله في اعماق نفسه ، فما من قوة تستطيع ان تحرره منها . والقصة بعنوان واحد ، ولكنها في خمسة اطوار . وكل طور يعيد قصة هذا الانسان بشكل جديد . وكأننا بالكاتب امام عدة محاولات لكتابة قصة واحدة ، مدارها بطل واحد هو هذا المغلوب المستعبد الذي يرفض الخروج من السجن ، ويكره ان يتحرر من العبودية ، فهو داخل القفص لان القفص التصق باضلاعه الداخلية . وهذا ما تنبئنا به نهاية القصة التي جاءت بمثابة خلاصة للادوار الخمسة . فهناك يقول الكاتب :

« رجل الشارع فكر : لكن السجين اعتاد السجن ، لذلكسيعود اليه . والعبد الف عبوديته لذلك لن يخرج منها . والدينمو مثل دوره كثيرا حتى نسي نفسه ، حتى صار أسيرا للجبن ، لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر لم يكذب » .

في الدور الاول يحدثنا الكاتب تحت عنوان « حلم شاعر » عن قفص يحوي عصفورا واليفه . وامتدت اليد الى القفص نفتح بابه . فطار الاليف وبقي العصفور خائفا . الباب مفتوح وهو خائف ان يطير ، فيتعرض للاخطار ، وللعطش والجوع . لذلك التصق جسده بالاسلاك ولزم القفص المفتوح الباب . واخيرا امتدت اليد الى العصفور وانتزعته من قفصه قسرا ورمت به من الشرفة ولما عاد العصفور الى قفصه وجد اليد قد دخلت به الى البيت فاختفى .

وفي الدور الثاني تحت عنوان « العبد » يحدثنا الكاتب عن عبد ناداه سيده وطلب منه ان ينطلق حرا طليقا . فيرفض العبد ويصر السيد حتى يطرده . وفي النهاية يجلس « العبد السابق للسيد » منتظرا ان يدعوه السيد او ابن السيد او حرم السيد ، وهو في ذات نفسه يحدث السيد «كم انت طيب ايها السيد. وتصدقهم ايها السيد؟».

اما في الدور الثالث ، فالقصة قصة « سجين » يرفض ان يخرج من بين جدران السجن حيث يجد برشه والطعام والشراب ولا يخاف السجان .

وفي الدور الرابع « مدّرس » قيل له ان يقف هنا حتى يصدر امر آخر . فلن يسأل . بل وقف هنا وظل واقفا حتى مات الكل من حوله ولم يتحرك . ظل واقفا حتى يصدر امر آخر .

الطور الخامس والاخير طور « الدينمو » هذا الدماغ المفكر والعصب الفاعل الذي يقوم عليه العمل بكامله . وليس على مديره الا ان يوقع . وهو يعرف ذلك والمدير يعرفه والرئيس الاعلى يعرف . ثم

التتمة على الصفحه — ٩٥ —

(١) الآداب ، العدد السادس ، حزيران ١٩٧٢ ص : ١٦

اغنية حب

يقول لي الناس : انك تعشق وهما
وتدمن نوعا رديئا من الحلم بالمستحيلات
في امسيات الخريف
واعرف اني احبك
ولو كان حبك قبرا
ولو كان حبك كفرا
احبـك
واعرف ان سواك هو الوهم
واني قتلت بك أليأس حتى رأيت الصخور
تطير وتنبت للصخر اجنحة من حرير
وكنت تعلمت حبك منذ رأيتك تبتسمين
لجاري فينقض كالذئب يأكل منك الثمار
ويلقي البذور المريرة في سكتي
وكنت تعلمت حبك
حين رأيتك تغتسلين
فتلمع كل النجوم البعيدة
على وجنتيك
رأيتك ، تجثو السموات عندك ، تأتي
اليك المياه الغزيرة
تسافر في الليل والحر والبرد
تسافر دهرا تصلي
لتكتب فوق البساط المديد
مدائح ترفعها الريح باسمك
تعلمت حبك من ثدي امي
ومن توصيات ابي
ومن نخلة كان جدي ...
رعاها ، وأوصى بنيه بان يحرسوها
الى ان يجيء الحفيد السعيد
وها انا جئت مع الانجم البارده
لالقاك .... ماذا دهاك ؟!
انائمة في وحول الطريق ؟
حواليك دهر من الرق تنقش فيه السياط
ملامح من علموك ـ بان السلامة في الانحناء
اهزك القي عليك زهور البنفسج
واجرح صدري والقي عليك
خيوط الدماء

افيقي
فهذي دماؤك منتنة
في مخادع من أخضعوك
ومن اسلموك
ومن يذكرونك في لحظات التشهي
ومن يكتبونك في دفتر الصدفه العابره
افيقـي
فها هو عاشقك المستهام
تحاصره السخريات
يتبير له الخزي : اني رفيقك
فيخفض رأسا ويهرب في الليل خوفا
ولكن صك الهوان ـ
يدل عليه ـ
علامة حبك تفري الوشاه
ويهرب يهرب .. تصرخ فيه الظلال
ويصرخ فيها .
افيقـي
فيها انت وحدك في الليل
تعزين نفسك ... لا تجدين العزاء
وترجف فيك العظام القليلة
وترجف فيك القرون الطويله
وترجف فيك المدن
وترجف فيك الحقول
وترجف بين ضلوعك .. نار دفينه
وخيل نغني عليها السيوف
وعاصمة مستحيله
افيقـي
فما زال يمكن الا تكوني طعاما وخمرا
وما زال يمكن ألا تكوني وساما وقبرا
وما زال يمكن ان يتوقف هذا النزيف
ويبقى جمالك عصرا وعصرا
وما زال يمكن ما زال يمكن
ما زال يمكن ما ....
افيقـي
احبـك

القاهـرة

محمد ابراهيم ابو سنه

الرهان

قصة بقلم حيدر حيدر

كانوا في المقهى . ثلاثة شباب يجلسون في زاوية من زوايا المقهى . في المنافض لفافات مطفأة واخرى مشتعلة وبعض الصحف، وحولهم امتد الضجيج . جلبة صلبة مفلتة في فراغ ضيق كابوسي .

كان الثلاثة عربا ، كتب على جواز سفر احدهم : فلسطيني . وعلى جواز الاخر : سوري . وكان الثالث مصريا . لقد وفدوا المقهى بالتتابع .

ولانها مدينة صغيرة بعيدة تكاد تكون غريبة عنهم ، كانوا يلتقون هنا . ولان لا شيء يعمل في مثل هذه المدن العربية المتزمتة ، في مساءات العطل والاعياد غير الثرثرة كانوا يغدون الى المقهى ويلتقون. هم ايضا كانوا شبه غرباء ، ومع ذلك راحوا يثرثرون كعادتهم وهم يحتسون القهوة .

الفلسطيني يبدو متعبا في وجهه الانهدامي ، غير ان احاديثه تنبيء عن انشراح داخلي تفصح عنه ابتسامته العريضة . ها هو ذا يتحدث باقتضاب سريع عن امراة نامت معه قبل لحظات اعطته متعة واكتفاء . يقول مفعما .

— المراة تغبط الانسان كحمام دافيء في ليالي الشتاء .

بعد قليل ينتقل الى موضوع يقول انه يؤرقه باستمرار :

— ماذا لو اكتشف العلماء ان المريخ صالح للحياة وان هناك حياة اخرى غير حياتنا !.

انه يؤكد بسهولة مدهشة ان ذلك ليس محالا ، وهذا يعني بشكل ما أن الارض ربما كانت كوكبا اصطناعيا ، وهذا بدوره سيؤدي الى الشك في امور كثيرة كانت فيما مضى مسلمات . ويتابع بانسيابية خاصة :

— في مثل هذا الوضع الجديد يصبح التاريخ سخرية وكذلك الانسان .

السوري يبدو مستنفرا أبدا ، متحفزا للغضب لاول بادرة .هكذا يبدو من خلال نظراته الحادة وحركة جسده ويده القلقة — ولعله لم يكن يدرك المرامي التي قصدها جاره ، لكنه عندما اشار الى التاريخ مقترنا بالسخرية . هب قليلا عن كرسيه ثم هبط . كور قبضته الضارية ودق بها طرف الطاولة السوداء :

— استاذ . انت تخرف على ما يبدو . التاريخ لا يمكن ان يكون سخرية . السخرية هي عدم قدرتنا واهمالنا لتاريخنا . عندما نقرأ التاريخ جيدا يمكننا ان نفهم . المستقبل لا يفهم الا على ضوء الماضي وهذا ما يعلمنا اياه التاريخ .

— الفلسطيني طفت على وجهه دهشة مفاجئة . دهشة مشوبة بسخرية كانت تكتم في الاعماق ضحكة غريبة . لكنه اكتفى بالتحديق في وجه جاره السوري مستغربا . حاول ان يوضح ما هدف اليه ، لكن الاخر اعترضه صائحا :

— يكفي . يكفي . انا اعرف ما تريد قوله سلفا .

احمر وجه الفلسطيني . قال :

— اسمع . انا لم اقل ما فهمت انت . وانت لم ترد على ما قلته أنا . وأنا لا اريد ان اوضح ما تعرفه ، وانا وانت نعرف ولا نعرف شيئا على ما يبدو .

فجأة انتزق السوري :

— انتم الفلسطينين ...

واعترض الاخر :

— ولكنك لم تفهم قصدي . اعني ...

ثم اتجه نحو الشاب المصري الذي فتح جريدة راح يتصفحها :

— هيه . انت لماذا لا تتدخل يا اخي ؟

وانتبه المصري : — أتدخل : بماذا ؟

— بهذه المسالة اللعينة . اعني بهذا التفاهم السيء بيننا !

— اية مسالة ؟

قالها الشاب المصري بنوع من الحياد واللامبالاة . واذ لاحظ الفلسطيني ذلك استدرك :

— لا شي ء . لا شيء سوء تفاهم صغير لا معنى له .

بدأ الفلسطيني مفتاظا ، كتم غيظه بلفافة نفث دخانها بعصبية في الفراغ الضنك . بعد صمت قصير حول الحديث فجأة :

— اعتقد انها الحرب هذه المرة !.

قال جملته هكذا بتلقائية ، غير مدرك انه قد اوقد نارا اخرى وخلق مسالة اكثر تعقيدا من مسالة المريخ والتاريخ . وبدأ يوضح فكرته عن الحرب الرابعة بين العرب واسرائيل . وكان ملخص فكرته بان الحرب ضرورية لان الحكام العرب اذا لم يحاربوا فستسقط انظمتهم التي اطلقوا عليها لقب التقدمية ، والشعب لن يصمت الى الابد على الكذب والتهريج . من اجل هذا لابد لهم من تبديد غضب الشعب في حرب رابعة .

ولان السوري الغضب ابدا كان متنبها ، متوتر الاعصاب ، لم تعجبه الفكرة لذا امتعض معترضا :

ـ انك تتحدث عن حرب وهمية . اهؤلاء العسكريون جديرون باثارة حرب ؟ ان الحرب تفقدهم السلطة والامتياز . ثم لنفترض ان حربا رابعة قامت ، فمن المنتصر فيها ؟

كان المصري يسمع وهو يقرأ الجريدة الرياضية .

وقال الفلسطيني : ـ ولكن انا لم اتحدث عن النصر . لقد قلت .

وعارضه الاخر : ـ لا . لا . كلامك واضح . انت تؤمن بان الحرب سيعلنها هؤلاء اليمينيون الذين قضوا على اليسار وزجوه في السجون ورفعوا راية الدين والقضاء والقدر . ان هؤلاء يديرون عجلة التاريخ قرنا الى الوراء .

انتزق الفلسطيني رافعا يده :

ـ انا لم اقل ذلك يا اخي . ثم ما دخل اليمين واليسار في الموضوع ؟

السوري قال بثقة :

ـ طبعا هناك دخل . اليسار هو المؤهل للحرب في حين ان اليمين مناور مخاتل ، يتحدث عن الحرب راميا الى التلويح بها لخداع الشعب وتخديره . اليمين عميل ، اما اليسار فمتحرر . اليمين جبان، اما اليسار فشجاع يقتحم دون ان يهاب من النتائج . اليمين يخسر بالحرب مصالحه ، اما اليسار فيربح الشعب والثورة . والمهم في نظره ان يشعل النيران. هذا ما حدث في روسيا والصين وكوريا والفيتنام. بالثورة انتصر اليسار وانهزم اليمين في كل مكان .

الفلسطيني ممتعض . يتميز غيظا ، يريد ان يقول شيئا معقولا ، شيئا يبدو له ممكنا ، لكن هذا الاخر يمنعه . ليس يمنعه فقط انما ينعطف به نحو امور اخرى بعيدة وربما مختلطة سمعها وحفظها وها هو يرددها بآلية في فضاء المقهى . للمرة الثانية يستنجد الفلسطيني بجاره . يقول للمصري :

ـ يا اخي . انت لماذا لا تشارك ؟ اتعتقد ان حديثنا هامشي الى هذه الدرجة ؟

مرة اخرى انتبه المصري . قال : ـ عن اي شيء تتحدثان ؟

ـ عن الحرب واللاحرب .

اوضح السوري : ـ ابدا . عمن يوقد الحرب .

وقال الفلسطيني : ـ ولكن انا يهمني اندلاع الحرب وليوقدها الشيطان .

وقال السوري بحسم : ـ أما انا فيهمني ان يشعل اليسار الحرب.

وقال الفلسطيني : ـ انا كنت اتحدث عن حرب قادمة لا بد ان تحدث .

وقال السوري : ـ وانا كنت اتحدث عن حرب لا تقوم الا باستلام اليسار للسلطة ، وما دام اليسار غائبا فالحرب مستحيلة وقد ضربت امثلة .

وقال الفلسطيني : ـ ولماذا لن تقوم ؟ كل التصريحات والدلائل تشير الى ذلك . اسرائيل لن تبقى في هذه الحالة السائبة .

لاول مرة حاول المصري الادلاء برايه :

ـ لعل اسرائيل يعجبها هذا التسيب . انها تثبت اقدامها على ما اعتقد فيما احتلته .

السوري ارتعد : ـ القضية ليست هكذا ابدا . المسالة هي الثورة .

والثورة تكون او لا تكون . والثورة تعني الحرب والحرب هي الثورة . وما دام اليسار خارج الحكم فالحرب والثورة ضمير مستتر تقديره ـكما قلتـ وصول هذا اليسار الى السلطة. هكذا حدث في...

اكمل الفلسطيني : ـ في روسيا والصين وكوريا ... الى آخر المصطلحات والمحفوظات المسجلة في ارشيفكم الثوري . انك تنسى وانت تردد درسك الميكانيكي ان اليسار شراذم ممزقة تعلن حروبها الجانبية بينما الوحش يبتلع الجميع على مهل .

بدا الفلسطيني في اوج غضبه . اخيرا فجر قنبلته . كانت المسالة قد احتدمت فلم يكتم السوري كلمة « يميني » اطلقها في وجه الفلسطيني . بينما تمتم الفلسطيني كلمة : « أهوج » .

ولكي يعاد الهدوء قليلا بين متخاصمين في مقهى ، في مدينة غريبة ، بين أناس بدا وكأنهم غرباء ، رمى المصري جريدته . اشعل لفافة ثم قال باتزان بارد :

ـ ما رأيكما برهان ؟

قال السوري : ـ رهان ؟ وماذا يعني هذا ؟ انراهن من اجل قضية واضحة كالشمس ؟

رد المصري : ـ نراهن من اجل الحرب واللاحرب .

قال السوري مستعجلا : ـ انا أراهن بقطع ذراعي .

المصري بفكاهة معهودة : ـ اليمين أم اليسار ؟

قال السوري جادا : ـ اليسار :

واشار للفلسطيني : ـ وانت اتراهن باليمين ؟

ابتسم الفلسطيني بقرف : انا لم يعد لي لا يمين ولا يسار .

ولكي يحسم النقاش الذي طال بلا جدوى : « لنقترح رهانا » . قال المصري .

انتفض السوري بحزم : ـ لنراهن بالرؤوس التي تتنطع لحرب ليست اهلا لها .

الفلسطيني قال وهو يحك صدغه :

ـ لا تضخموا الرهان . من كبر الحجر ما ضرب . ليكن عمن يدفع ثمن القهوة عن الجميع .

قال المصري وهم يتاهبون لمغادرة المقهى :

ـ موعدنا اذن هنا في عيد رأس السنة القادمة .

الذئاب

في ساحة المدينة المضاءة والليل قد سجى ، وثمة مطر خفيف تحمله ريح باردة ، كان الرجلان يتسكعان تحت الضوء والشجر . بدا الوقت شفافا شجيا تحت الرذاذ الهابط ومن خلال فتحات الاوراق الخضراء اللامعة .

قال احدهما : ـ ما أعذب الليل والمطر في المدن الغريبة .

الاخر لم يقل شيئا . كان يرنو الى السماء الكامدة السحيقة .

وسأل الاخر : ـ بماذا تفكر ؟

وقال الاخر بتلقائية : ـ بامرأة .

واستمر الاول : لو كان للانسان بيت مريح يؤويه في مثل هذا الوقت .

فوقهما كان الفضاء قاتما على ارتفاع مسافة الضوء . وعبرا ممر الاشجار المتعانقة كمظلات خضراء .

كان احد الرجلين قد قضى معظم حياته في فنادق الدرجة الرابعة حيث يتجاوز النوم مع الطعام والتبول وكان الانسان ما زال في رحم امه . وانبرى رجل الفنادق يتحدث عن احلامه التي تحولت الى ساحات وغرف واسعة وبحار . وسأل :

ـ لماذا يرى نزيل الفنادق البحر في احلامه ؟

ولان الاخر لم يكن يفكر لا بالفنادق ولا بالبحر ولا بالاحلام جاءه السؤال مباغتا . بدا وكأنه ليس معه . كان ينظر الى اوراق شجر الساحة وقد بدت اكثر اخضرارا تحت المطر الذي غسلها . كانت الاوراق تلمع لمعانا غريبا بين القمة والضوء ، بينما الجذوع الرمادية ترشح بالمطر .

فجأة قال الاخر الذي بدا وكأنه يطرح اسئلة على نفسه :

ـ اذا حدثت الحرب هذه المرة ، سنغادر هذه المدينة اللعينة الى غير رجعة .

ـ هل قلت الحرب ؟ (سأل الاخر منتبها) .

اجاب رجل الفنادق : ـ اجل . لا بد ان تكون قاسية هذه المرة . الا تعتقد انها ستكون الاخيرة ؟

ولانه لا يريد جوابا ، راح يوضح فكرته عن امكانيات العرب وقدراتهم الخلاقة ، والتغير الجديد الحاسم الذي حدث بعد الحرب الثالثة ، وختم فكرته بحكم قاطع :

ـ لا بد من النصر هذه المرة . سيقول التاريخ : كانت هناك اسرائيل .

موجة صقيع عبرت الساحة جاءت بها الريح . الاخر تلفع بمعطفه كانت حجارة الساحة تلمع هي الاخرى بالمطر والضوء . المدينة شبه مغلقة . ثمة صمت مغلف بغلالة حزن شفيف سري يوشح الابنية . وحدها الخطوات تسمع بخفوت فوق الاسفلت .

وسأل نزيل الفنادق مرة اخرى على نحو مباغت : ـ بماذا تفكر ؟

وقال الاخر بهدوء : ـ برجل اسمه سرفانتس .

في طرف الساحة الشرقي سمقت شجرة صنوبر ، عالية ، عالية، بدت عن بعد كمارد . كانت هناك ممتدة الاذرع في فراغ صاف . شجرة بديعة جليلة . شجرة افريقية ذات جذع ضخم .

على حين غرة ظهر من وراء جذعها شبحان . اتجها نحو الرجلين ثم ظهر شخص اخر . عندما اقتربت الاشباح توضح شكل امرأتين ورجل . قال رجل الفنادق :

ـ سائحتان !

كان الرجل الذي تبع الفنانين يعترضهما الان . ثم ظهر فتى اخر وانضم الى المجموعة . بعد لحظات اندفع ثالث ورابع .

كانت السائحتان ترتديان معطفين اسودين لامعين . وبدتا محرجتين وهما تتحدثان مع الرجال . وفي لمح البصر وكأن رائحة الفتاتين قد انتشرت عبر الساحة اندفعت قطعان من الفتية . وبدأت عملية تطويق الفتاتين على نحو مثير مقرف . احستا بهذا الغزو المهدد . مدت احداهما ذراعها فاتحة بصعوبة ممرا في الطوق واندفعت مع رفيقتها خارج الحصار .

الرجل الاول اسرع فتأبط ذراع احدى الفنانين واندفع آخر فتأبط الاخرى .

الذين تبقوا جروا صائحين خلف الفتاتين . كانت الاصوات ندوي بهدير وحشي حار . وراح الموكب يتنامى ويدوي غامرا ارض الساحة والضوء والمطر .

خلال لحظة شبيهة بمشهد مسرحي انثقب الهدوء والصمت . تحولا الى هرج وضوضاء ونزاع . وكشفت الساحة تحت رذاذ المطر عن وجه اخر ، صاخب ، مؤلم ، شديد الوحشية .

هناك وسط الساحة بين ممر الاشجار الخضر ، حدث شيء جديد اخر في ليل المدينة العربية . كانت المجموعات المتدفقة باتجاه السائحتين قد دخلت في شجار حاد راحت تنبيء عنه الاصوات القاسية التي تذكر بدوي الغابة البدائي . وكان ذلك الدوي البربري يرج اطراف المدينة . كما كان واضحا للرجلين المتفرجين ان الفتاتين تغتصبان الان تحت الضوء والمطر في ساحة المدينة الغريبة .

الحرب

بين المقهى والساحة شارع . الرجل الذي قطع الشارع بعد مغادرة زميليه المقهى ، والقى قدمه اليسرى فوق حافة الرصيف المقابل، تعثر . كان يرتدي معطفا جديدا وفي معصمه ساعة ومعه باقة ورد . لم يتمم خطواته . على حافة الرصيف طعن بسكين في ظهره . الطعنة وصلت القلب ، لذا لم يحتج الى اخرى . نزعوا ساعته ومعطفه وهربوا. عندما حضرت الشرطة تستطلع شجار الساحة ، رأوا رجلا مطعونا ينزف وقربه باقة ورد تناثرت اوراقها فوق بقع الدم . سأل شرطي زميله:

ـ اتعتقد ان في الامر جريمة ؟

قال الاخر : ـ لا بد انها حكاية مراهقين حدثت وتحدث دائما .

ـ ولكن لا بد من تحرير ضبط بالحادث !

ـ ضبط غامض ، ككل الضبوط الاخرى . حرر .

الجزائر   حيدر حيدر

كهف الرقيم

وقفنا على مفرق الروح بين الخطايا وزمزم
صفارا ، ونمنا ـ كباراً ـ على مفرق الخوف ،
مثل الصبايا لها أول العمر تزهو ،
وفي آخر العمر تحلم !
وعدنا خفافا فمن مات في أول العمر ،
قيل : استراح !
ومن لم يمت فاته الموت ،
يشقى ويندم !
وقالوا : همو فتية من بنينا ،
يخافون من سيّد القوم
لا ، لم نخف غير ان الذي خاف
كلب لنا . خاف منكم .. فنمنا !
ومدت الينا قرى من قراكم عيون الكواسر
ورحتم تعدّون ، قلتم همو خمسة لم يناموا
صفارا فناموا كبارا !
كذبتم فلم نعشق النوم ،
لو لم تكونوا بني قومنا !
فاتخذنا فراشا وقلنا ننام ،
عسى أن يمرّ المساء عليكم ويأتي صباح
ويأتي مع الصبح نور يهز الجزيره
فيستيقظ الشيخ منكم فتيا
ويسترضع الطفل منكم رذاذ الحضارات ،
علّ الذي يعبد (اللات) يهوي عليه بفأس
عسى أن تروا غير ما تبصر الامّ
في وجه طفلٍ لها من صفاء !
وكنتم تعدّون مولى قريش بحيّ من البدو .
مولى قريش بحيّ !
وثم انتفضتم ، رقصنا !
ومرت على كهفنا شمسكم ذات صبح
وملنا عليها ،
شممنا لها محرق الخبز اذ تأكل النار منه !
فعدنا ننام !
انتظرنا ، متى تشرق ؟ الصيف ؟
عشرون صيفا شرقنا بماء !
وعشرون صيفا أكلنا حصاكم !
وعشرون صيفاً وأنتم حجاره !
ومرت علينا رياح
اطارت ستار الحياء الشفوف ،
استفقنا ، مسحنا على جبهة الصبح ،
ثم اتكأنا !
كأن القرون التي لم تذق من قرانا
سوى دفء صيف أشاحت
الى غيرنا تستقي من سقاء السقاة
وملنا على مسقط الشمس ليلا !
صبرنا وقلنا هو الصبح آت ،
وقلنا هو الصبح والشمس يأتي وتأتي
وطوحت الريح صوتا لديك من الحي
صمنا لها سوف تأتي
فلم يخطىء الديك ، مدّت الينا خيوطا
هي الغزل قبل اكتمال النسيج ،
انتظرنا !
فسحقا لنا أمة تنتظر !

* * *

خذوا نومنا وامنحونا سلاحا
ومدوا الى كهفنا شمسكم ، نستفق أو نمت !
فمن يقرع الباب نفتح له صدر يأس
وننحت له فارسا من رخام
ونجدل له شعر كل العذارى حبالا !
شنقنا ضحى فارسا منكمو فوق سور الخطايا
بشعر العذارى !
فما أن سلخنا بمرآه ـ ميتا ـ نهارا ،
توارى !
وفي فجر خوف نظرنا بعين الصقور
الى ربنا (اللات) بعض ابتهال
وبعض احتقار !
حرقنا بخورا ، فما شم عرفا
ارقنا دما فدية الجدب ،
يا رب أنزل لنا قطرة يرتوِ زرعنا
جفّ عاما وبارت قرانا
فلم يستجب للبخور واغفا !
قطعنا بفأس له انفه واتجهنا
لرب سواه !
حرقنا بخورا وشعرا لعذراء ،
سمراء بنت لراع .
بكت وهي ترنو الى ساحر الحي ،
شدت لنا خوفها واحتمت بالنساء
وحامت على بيت راع : (حبيبي
اترضى يقصّون شعري ؟!)
هربنا من الحي في الفجر نبكي
ونمنا بكهف الرقيم
وعشرون صيفا وما مر طيف بباب الرقيم
وعشرون صيفا حلمنا بكم ترقصون ،
ارتقصنا ، بعثنا رسولا يراكم
فلما أتانا .. بكى ، ثم نمنا !
وها ، مرّ صيف والف
وهرّت كلاب الرعاة
وصوت انتخاء
اهم أهلنا يندبون ؟
اذي صرخة الحي ؟ قمنا ،
حملنا صخور الرقيم
قطعنا خطى الف عام اليكم
بني عمنا ، ها ، أتينا فصبرا !
ويا مهر عجّل
فبيني وبين الوغى الف عام !
.... رمال ، وذي بقعة من دماء !
وسيف هنا يرتمي ،
صوت انثى تنوح !
.... رماد . ولا موقد للرجال
ولا قهوة مرة للرجال !
اتينا على بيت راع
فقصت لنا بنته شعرها وهي تبكي
(خذوه ، فقد قصه قبل ألف حبيبي
وها ، قصّه اليوم جند الاعادي !!)

البصرة

كاظم الحجاج

من أدب النكسة ...

قراءة لقصص "فارس مدينة القنطرة"

بقلم سليمان فياض

بعد الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، عرفنا في ادبنا العربي الحديث ما يمكن ان نسميه بادب النكسة . وفي الاشكال الادبية المعتادة من قصة وشعر ومسرح . ولم يكن هذا النوع من الادب جديدا . فقد كانت له بدايات ضعيفة في الادب العربي بعد نكسة عام ١٩٤٨ . وتمثلت هذه البدايات في الاعمال الادبية التي كتبت باقلام فلسطينية في شكلي القصة والشعر بصفة خاصة . وكانت هذه الاعمال الادبية الفلسطينية انضج من مثيلاتها التي كتبت باقلام عربية شقيقة في هذا الموضوع . ولان حرب عام ١٩٥٦ بين العرب واسرائيل الصهيونية ، لم تاخذ في وجدان العرب صورة النكسة ، فان ما يسمى بادب النكسة في ادبنا العربي ، لم يتقدم كثيرا ، بمزيد من التطور والخصوبة والعمق .

لكن بعد حرب الخامس من يونيو (حزيران) ، واحتلال البقية الباقية من الارض الفلسطينية ، ومرتفعات الجولان حتى القنيطرة ، وسيناء حتى « القنطرة » ، بلغ ادب النكسة ذروته ، وما زال يمنح ايقاعاته من هذه الذروة ، في سائر الاوطان العربية ، وبخاصة تلك التي هزّ ضميرها الشعبي والرسمي والادبي ، الاحتلال الاسرائيلي السريع الواسع المفاجيء . ولم يعد الكتاب والادباء الفلسطينيون وحدهم المعبرون عن ادب النكسة ، فقد انضم اليهم معظم الكتاب والادباء العرب ، ومن بينهم السوريون والمصريون والاردنيون بصفة خاصة ، بعد ان نكبت بلادهم بالاحتلال الذي يخشى أن يصبح استيطانا ، بل أن يستفحل ، فيصبح المزيد من أهل المدن والقرى العربية لاجئين جددا .

وادب النكسة غير ادب الحرب .

أدب الحرب في حياة الشعوب أدب بناء ، يحث ويحض ، يحفز ويثير ، يدافع ويهاجم ، ويحرك الهمم ، حتى اذا ما انتهت الحرب ، ظل ادب الحرب يتحدث عن الحرب باعتبارها ويلات اثارها النازيون والفاشيون والغزاة والمعتدون ، واضيرت بها الشعوب التي تعمل للتقدم والسلام ، وتتحرك للنمو والتقدم ، والبناء والتعمير . كما نرى في أدب الحرب بالاتحاد السوفيتي وفيتنام ودول اوروبا الشرقية .

اما ادب النكسة فهو تعبير عن هزيمة لم تتحول بعد الى مقاومة كبيرة ، والى امل مفتوح للنصر والمجالدة ، انه ادب في طريقه الى ان يكون ادب حرب بصورتيه : صورته المواكبة للحرب الفعلية الضارية ، وصورته الختامية لهذه الحرب ، التي تحاول الاستفادة من دروسها الانسانية ، طلبا للسلام ، وسعيا الى الامن ، لكنه في الوقت نفسه ، يمكن ان يتحول الى ادب مراث للدول والممالك والحضارات ، كادب المراثي الذي عرفه تاريخنا وأدبنا العربي ، اثر ضياع الاندلس ، وجزر البحر الابيض المتوسط من أيدي العرب قبل خمسة أو ستة قرون فقط.

لونان من ادب النكسة

من أدب النكسة الذي عرفه ادبنا العربي ، بعد الخامس من حزيران ، لونان من الادب في باب القصة ، نقصر حديثنا هنا عليهما في هذا المقال .

اللون الاول تعبر عنه القصص القصيرة والطويلة التي عالجت موضوع الصراع العربي الاسرائيلي ، مثل « سداسية الايام الستة » لاميل حبيبي ، و « عودة الطائر الى البحر » لحليم بركات، واقصوصة « أوراق شاب عاش منذ الف عام » ، وبعض قصص مجموعتي القصصية « أحزان حزيران »وعديد من قصص « غسان كنفاني » وآخرين سواهم.

واللون الثاني تعبر عنه القصص القصيرة والطويلة للاكثرية الساحقة من قصاصينا العرب ، بعد الخامس من يونيو (حزيران) ، والتي عالجت موضوع الواقع العربي ، باعتبار ان ما فيه من تخلف وتقاليد ، وروح غيبية ، وبداوة ، وقصور عن مواجهة التحدي الحضاري للعصر ، هو الذي أثمر نكسة ١٩٦٧ ، وما قبلها من نكسات القرن العشرين ، وباعتبار ان المواجهة الوجدانية بالادب ، والعصرية بالعلم ، هي الطريق الوحيد للخروج من هذه النكسة ، ولميلاد النصر، مع ادب الحرب ، وتغير المجتمع العربي الى صورة علمانية وعقلية في شتى المجالات الحضارية .

وقد اخذت نماذج هذا اللون طريقين : احدهما طريق التعرية للواقع العربي ونماذجه ، مرتبطة ، ولو بالاشارة العارضة ، بتجربة الصراع العربي الاسرائيلي ، والآخر طريق التعرية لهذا الواقع العربي، دون محاولة للربط بين تجربة الواقع ، وتجربة الصراع .

ولهذا اللون من ادب النكسة نماذج كثيرة وعديدة ، أسهم فيها جل القصاصين العرب مثل « نجيب محفوظ » بمجموعتيه القصصيتين الاخيرتين ، « شهر العسل » و « حكاية لا بداية ولا نهاية » و « زكريا تامر » في مجموعته القصصية « الرعد » وكثيرون غيرهما . ومن الملاحظ ان قصص هذا اللون الناقد للواقع ، المجتمع عليه ، تاخذ لنفسها أكثر من سبيل ، حسب طبيعة الكاتب وجراته ، وحسب الظروف الديمقراطية المحيطة به . فبعضها يلجأ في نقد الواقع وتعريته، الى الرمز والتجريد والتضبيب ، وبعضها يلجأ الى تجارب مماثلة ،

يستمدها من التاريخ ، لفضح الواقع العربي ، او ربما ايضا لتصوير طبيعة الصراع العربي الاسرائيلي ، باعتبار ان التاريخ يكرر نفسه احيانا، في تجارب الشعوب المهزومة امام غزاتها، وبعضها يحمل التبعة بشجاعة المواجهة ، فينقد الواقع ويعريه ، بصورة مباشرة ، قد تصل الى حد الهجاء ، والفناء ، والخطابة ، والرثاء ، مستفيدا في وصول اعماله الى الجماهير ، من وجود اكثر من عاصمة عربية للادب .

فارس مدينة القنطرة :

على طول هذه المقدمة عن ادب النكسة ، فهي خطوط سريعة ، كان لا بد منها لفهم ما هو ادب النكسة ، وبالتالي نماذجه ، في محاولة لاستفادة الناقد والقارىء منها ، عند مطالعتهما لمعظم القصص الاخيرة، بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، وهي قصص عظيمة القيمة والاثر ، تقوم بدور النذير قبل البشير ، والايقاظ قبل مجرد التنبيه . وينبغي للقارىء والناقد معا ، ان يواجها هذه الاعمال بالكثير من الفهم لما تقوله ، او تريد قوله ، او حتى تشير اليه ، وبالقليل من المحاسبة على الفن ، وبمقاييس الفن . فالقلم يتحول في يد قصاص هذه السنوات الرهيبة الى مصباح ، والقصة تحاول ان تقول ربما ما لا يمكن قوله بالمقال . وكاتب القصة العربي المعاصر ، مهما كان اتجاهه ومدرسته الادبية ، اصبح له هدف محدد غالبا من كتابته ، واصبح يضع امام عينيه هذا السؤال : لماذا يكتب ما يكتب ، والآن على وجه الخصوص ؟

وفي ضوء هذه الافكار عن ادب النكسة ، احاول ان اقدم للقارىء قراءتي كقصاص وقارىء لا كناقد ، كمواطن عربي لا كفنان ، لمجموعة قصصية جديدة للدكتور عبد السلام العجيلي ، عنوانها « فارس مدينة القنطرة »(1) . وبدون مزيد من الملاحظات حول هذه المجموعة وقصصها الخمس ، سندخل مباشرة الى قلب هذه المجموعة وفكرها ، ورؤيتها لصراعنا العربي الراهن مع اسرائيل في اقصوصة « فارس مدينة القنطرة » ، ولواقعنا العربي الراهن في اقصوصتيه : « مذاق النعل » و « نبوءات الشيخ سليمان » . وربما كان من قبيل التزيد ان نحاول التعريف ، بكاتب له من المكانة في وطنه الصغير سوريا ، مالمحمود تيمور من المكانة في وطنه الصغير مصر . فكلاهما رائد في فنه. وكلاهما وثيق الصلة بتراثنا العربي فلسفته ولغته وادبه وشعره وحكايته ، اسماره ونوادره ، حكمه وامثاله . ويزيد العجيلي على تيمور بانه راوية مدهش لهذا التراث ، بل ويحفظ نصف شعرنا العربي ، وفي كتبه تتجلى طبيعة هذا الراوية ، في قصصه ، ومقاماته ، ورحلاته، ومحاضراته ، واحاديثه ، ومقالاته ، وهو ما سوف نلحظه في قراءتنا الفكرية اولا ، لهذه المجموعة الجديدة ، الشديدة التأثير والاثر ، وبخاصة لو اتيح لها ولغيرها من قصص ادب النكسة ، المزيد من ملايين القراء العرب ، الذين يرزحون تحت اقسى الوان التخلف : الامية .

قصة « فارس مدينة القنطرة » يرويها مؤرخ لا نعرف عنه الا ان اسمه النعمان، وان كنيته ابو وائل ، وانه فارس، ومحارب، وشاعر، الى جانب غرامه بتدوين كل ما يمر به في يوميات ، وانه من مدينة القنطرة الاندلسية .

التاريخ يعيد نفسه :

ويروي الدكتور العجيلي في قصته ، انه سال عددا من اساتذة التاريخ العربي عن « القنطرة » فاخبروه ان الاندلس القديمة كانت تحوي اكثر من مدينة وقرية وموقع بهذا الاسم ، وبينها مدينة القنطرة التي تقع على نهر التاج ، قريبا من الحدود البرتغالية ، على طريق لشبونة .

ويرجح الدكتور العجيلي ، ان مدينة القنطرة التي يتحدث عنها الفارس الشاعر النعمان ابو وائل في مخطوطته ، هي « في جنوب الاندلس بين غرناطة والساحل الممتد من المرية الى الجزيرة الخضراء ، لان النعمان ذكر في مخطوطته ، في اكثر من مناسبة ، وادي طيبة ومدينة « طيبة » وذكر « رندة » و (جبل عبد العزيز) ، كما يرجح ايضا ، ان وقائع هذه القصة المخطوطة ، حدثت في سنة من «اواخر القرن الخامس عشر الميلادي ، التاسع الهجري ، او اوائل القرن الذي يليه ، بعد سقوط اشبيلية وغرناطة في يد الاسبان ، وتراجع العرب الى مناطق الساحل الجنوبي ، تراجعا مؤذنا بضياع ذلك الفردوس من ايديهم .

ولقد بدات هذه القصة المخطوطة ، كما تقول اوراقها ويومياتها، في يوم الاربعاء الخامس عشر من شهر صفر ، من ذلك العام المجهول، وانتهت هذه القصة المخطوطة في يوم الخميس السادس من ربيع الآخر ، اي بعد ما يقرب من شهر وواحد وعشرين يوما .

يحكي الراوي القديم ، الشاعر المؤرخ ، والفارس المحارب ، في مخطوطته ، قصة ضياع القنطرة ، وضياع أهلها بين لاجئين ، وغرباء في مدينتهم نتيجة للغزو الاسباني الذي لم يكن ليتتصر على اهلها ، الا نتيجة لخيانة فريق من ابنائها ، وقبولهم ان يكونوا عملاء للاسبان، بل وان يكون معظم جندهم من الاسبان لا العرب ، ونتيجة للفرقة بين ابنائها ، وانقسامهم في مواجهة العدو الى معسكرين متنافرين:احدهما على شرفه وكثرته واخلاصه لاخبرة له ولاتمرس بفنون الخداع،فيقعون ضحية لمكر العملاء ، والوصوليين ، والثاني على قلته خائن وغادر وبائع للاهل وللوطن ، نظير وعود بالمناصب . واغراءات بدوام السلطة، ويستمد مكره من مكر جيش العدو ، ولصالحه ، والذي يخطط له ويدبر .

على المعسكر الشريف الاول ، كان القائد العربي المهلهل بن سلام، وعلى المعسكر الثاني كان الامير ابن ساعر ، الفاسق الذي لا يصح له جهاد حتى لو اخلص النية . وعندما تصل الاخبار بان عساكر الاسبان، يتجمعون لحرب العرب بقيادة القائد الاسباني « توذر » يستنكر المهلهل ان ينضم الى ابن ساعر ، لانه يعتقد انه غير مخلص ، بل انه يهدف الى ذبح خصومه العرب واولادهم ، ليخلص له حكم القنطرة .

لكن الصراع بين العرب والاسبان ياخذ طريقه الى الذروة فيتجمع خمسمائة فارس عربي بقيادة المهلهل بن سلام ، ويرابطون في سهل « السيسبان » ، لامرين : الامر الاول ، ان المهلهل ورجاله كانوا مقتنعين بان « توذر » سيهاجم القنطرة بجيشه من هذا السهل ، لانه نقطة الضعف في دفاع المدينة ، والمدخل اليها . الامر الثاني ، ان ابن ساعر مع ادراكه لهذه الحقيقة رابط برجاله واكثرهم من الاسبان ، على المرتفعات الجبلية في مضيق « بنيسة » ، بالرغم من معرفته ان عددا قليلا من الرجال يكفي لدفع جيش باسره عنه ، وان العدو لن يهاجم القنطرة من نقطة قوتها ، وانما من نقطة ضعفها ، من سهل السيسبان المكشوف والمفتوح . وهذه المعرفة من ابن ساعر تشير بكل اصابع اليد الى سوء نيته ، وتواطئه مع العدو الاسباني ، وعمالته لتوذر ، وخداعه لقومه العرب .

وحاول الامير ابن ساعر محاصرة المهلهل بن سلام ، ومصادرة ما لديه ورجاله من آلات الحرب والزاد ، بحجة حاجة الجيش اليها : لكن تجمع اهل المدينة حول المهلهل ، حال بين جند « زنجالة » الاسبان ، وبين تحقيق غرض الامير ابن ساعر ، ولولا ان حال الفقيه ابن حفص بين الناس وبين الجند « زنجالة » لاقتتلهم الناس ، فقد كان الفقيه ، لشدة حرصه على وحدة الصف في مواجهة العدو ، يريد تفادي حرب أهلية ، بينما العدو واقف على الابواب ، ولو لاذ بالصمت ، او انحاز الى معسكر المهلهل ، لتغير مصير القنطرة ، واهل القنطرة ، برغم الحرب الاهلية ، فالشعب هو القوة الاكبر ، وهو في جبهة المهلهل ، وان فتت في عضدة اشاعات الامير ابن ساعر ،

---

(1) منشورات دار الآداب ، بيروت .

ودعايته ضد المهلهل ورجاله .

وتزايد جيش المهلهل في سهل السيسبان ، وجاءت الاخبار بان جيش توذر يستعد للزحف نحو السهل من جانب المخاضة ، ومن وراء أشجار الزيتون . وانعقد مجلس الحرب في فسطاط « ابي بكر بن مرداد » ، قائد الجيش المصري . وعندئذ انحاز الفقيه ابن حفص كلية الى جبهة المهلهل ، بعد ان رأى اجماع الناس على الوقوف معه .

وكما توقع الجيش المصري ، جاء زحف جيش « توذر » على سهل السيسبان ، عابرا المخاضة . وحدثت معركة لم تطل ، وأثمرت النصر لاهل القنطرة ، ولاذ الناجون من جيش « توذر » الى ما وراء المخاضة ، واحتموا ببساتين الزيتون في سفوح التلال ، بينما احرق المصريون خيام معسكرهم في يوم الثلاثاء ، في الثامن والعشرين من صفر الخير .

ثم نرى في يوم الجمعة الخامس عشر من ربيع الاول صبية لاجئين من القنطرة الى طيبة ، وحريم المهلهل ، وما أمكن انقاذه من قصره في القنطرة ، فقد سقطت القنطرة ، وتحول اكثر اهلها الى ظعون متلاحقة ، هاربة من القتل في القنطرة ، او من ذل أشد من القتل ، وراح النعمان يتمنى الموت ، والناجون يبكون ، والاطفال يطلبون آباءهم .

لقد قتل المهلهل ، وقتل ابو بكر بن مرداد ، وضاعت القنطرة التي كانت قلعة بين المضايق ، و « امنع من عقاب الجو » .

فما الذي حدث ؟ وكيف وقعت الهزيمة بعد النصر ؟

تلك الوقائع يرويها النعمان في يومياته ، على السنة الناجين من الفرسان . وخلاصتها الاخيرة ، ان جند « توذر » لم يغادروا مواقعهم في بساتين الزيتون على التلال ، وراء الجانب الآخر من المخاضة ، وان الامير ابن ساعر ، عندما رأى هزيمة سادته الاسبان ، من يدين لهم بالولاء ، لجأ الى الخديعة . فدبر ابن ساعر كمينا باشارة توذر أو دبره باشارة ابن ساعر ، فقد أرسل ابن ساعر رسولا الى المهلهل ، يخبره انه ينبغي عليه ورجاله ان يستسلموا ، لان مدينة القنطرة قد سقطت فعلا في يد جند توذر . وطال الجدل حول هذا الخبر في معسكر المهلهل ، فذهب بنفسه ليتأكد من الخبر وهناك عند القنطرة ، وقع في الكمين الذي دبره ابن ساعر ، اذ قتل بعد دفاع بطولي ، وبرغم قلق الجند على مصائر اهلهم في القنطرة ، لم يتحولوا عن مرابطتهم في سهل السيسبان ، بعد ان وعظهم الفقيه بن حفص ، وشد قادتهم من أزرهم ، فارسل اليهم ابن ساعر رسولا بخدعة اخرى ، يطلب نصف الجيش فقط لان طليعة من جيش توذر ، قد نزلت وادي شرشال ، لتقطع الطريق بين المقاتلة في سهل السيسبان والقنطرة ، وقدم الرسول سيف المهلهل امارة على ما يقوله ، وخدع الجيش المصري ، فانصرف نصفه مع رسول ابن ساعر الى وادي شرشال وعندئذ حدثت معركتان : احداهما في وادي شرشال ، حيث اصطدم جيش ابن ساعر بنصف الجيش المصري القادم . وكان جيش ابن ساعر الخائن يرتدي ملابس توذر ، ودارت معركة ضارية ، طحن فيها الجيش المصري الذي فقد قوته بانشطاره . والاخرى في سهل السيسبان حيث عبر جيش توذر المخاضة في كثرة وفيرة العدد والعدة الى البقية الباقية من الجيش المصري في سهل السيسبان . وراح جيش توذر يدور حول الجيش القليل العدد ، دون أن يلتحم به ، وعندئذ جاء جيش الامير ابن ساعر ، وفي الحال اصطف جيش توذر على السيرة صفوفا متراصة ، وتقدم ابن عمرون احد قواد العملاء لتوذر في جيش ابن ساعر ، واخبر قائد المصرية في الموقع ، أبا بكر بن مرداد ، بان القنطرة قد سقطت في أيدي جيش توذر ، وبأن ابن ساعر قد صالح توذر ، على ان يظل ابن ساعر اميرا على القنطرة ، ويظل ابن عمرون نائبه ، فاتهمه ابو بكر بالخيانة ، ورفع عليه سيفه ، ولكنه لم يصبه في مقتل . بل اصاب ابا بكر سهم مراش ، نفذ منه في مقتل . وتوقع رجاله ان يحاط بهم من الجانبين ، لكن ذلك لم يحدث، فقد قتل قائدهم ، وهم بعد قلة ، وهكذا انتصر جيش توذر ، وانصرف جيش ابن ساعر ، وتفرقت البقية الباقية من الجيش المصري ، بعد مصرع قائدهم ، وبأسهم ، وقد قرّ في نفوسهم « ان الذي اتى على قرطبة واشبيلية وغرناطة ، قد اتى على القنطرة او هو آت عليها مصبحا أو ممسيا » ، وقل منهم من قدر على بلوغ القنطرة ، فقد كانت الدروب مأخوذة عليها بجيوش الاسبان ، الذين تمثلوا في كل مكان يملأون السهل والجبل » .

ويقع الراوي المؤرخ الشاعر ، والفارس المحارب ، صريعا الحمى اياما في طيبة وحين يفيق في صباح اليوم السادس من ربيع الآخر ، يأتي اليه ابو مرداس الغنوي ، يخبره ان ابن عمرون في طيبة ، وانه يفخر بجهاده ، وبفعال سيده ، وانه « انقذ جيش المصري من ان يخاطر به ، حين تسلل العدو الى مدينة القنطرة ، فاستنقذه من الخطر ، وجمعه ليوم عظيم الكرة !! ويخبره ان مقاتلته كثيرة من الاشبان » زنجالة الجبل قد جاءوا الى « طيبة » مع ابن عمرون ، ويظهرون ان نيتهم الجهاد ، ويتساءل الراوي النعمان بن وائل في يوميته الاخيرة : « أعوذ بالله من غضب الله . أترى طيبة تذهب كما ذهبت القنطرة » . وقول الراوي لابن مرداس : « اني على علتي وضعفي ، لاقومن غدا في المسجد الجامع ، بعد الصلاة ، فاعرف الناس بحقيقة ما جرى ، وأحذرهم من المقبل » فيقول له ابو مرداس :

ــ انصحك بالا تفعل . انك لا تدري ما بالقوم من عمى ، كان الله ختم قلوبهم ، على سمعهم ، وعلى ابصارهم غشاوة ، فهم لا يفعلون ...

فقال له النعمان : « والله لافعلن ، ولو كان فيها نفسي » ويحس من غيظه بالقشعريرة تأخذ أطرافه ، وتعاوده الحمى ، لكنه يفيق عند الغروب ، وأراني الآن في خير ، واني غدا لفاعلها .

هذا ما قاله الراوي القديم المؤرخ الشاعر ، والفارس المحارب « النعمان بن وائل في ختام يوميته الاخيرة من المخطوطة .

اما ما قاله الكاتب الدكتور عبد السلام العجيلي ، في نهاية قصته عن المخطوطة ، فقد كان بالحرف الواحد ، هو : « ما الذي فعله النعمان بن وائل بعد ذلك ؟ هل خطب يوم الجمعة ، فافرغ ما في جعبته ونفسه، أم توانى فلم يفعل ؟ هل عاوده المرض فمات ؟ أم حيل بالقسر بينه وبين ما كان ينوي ؟ لسنا على ثقة من شيء من هذا ، وكل الذي نعرفه ان طيبة التي يذكرها مدوّن المخطوطة فيما دوّن قد ضاعت، كما ضاعت القنطرة قبلها ، وكما ضاعت غرناطة وطليطلة وقرطبة واشبيلية . أين تقع طيبة هذه ؟ ذلك لا يهمنا في شيء . فقد يكون هناك في الاندلس مدن كثيرة باسم طيبة، مثلما مدن كثيرة باسم القنطرة، وكلها ضاعت، ونحن نعرف ان كل الاندلس ، من ايدي العرب ، قد ضاعت !! »

كرامة الانسان :

الصورة الاخرى لادب النكسة ، هي صور من داخل الوطن صورة تقدم التبرير والتفسير، لما حدث في نكسات ثلاث بين العرب واسرائيل، وتقدم جانبا من هذا التبرير والتفسير ، صورة ان الانسان العربي المهان ، تحرمه السلطة من كرامته الانسانية تسلبه هذه الكرامة بمذاق النعل .

هذه الصورة تحكيها قصة بهذا العنوان « مذاق النعل » تحكي القصة عن مجموعة قامت بانقلاب ، او ساعدت عليه في وطن عربي ، كانت مجموعة من اصحاب المثل ، فقنع افرادها بان يظلوا من رجال الصف الثاني .

لكن ، كما قام انقلاب قامت به عصبة مخلصة للحكم ، قام ضده انقلاب اخر ، فشل الانقلاب الاول ، ربما وهذا ما لا تقوله القصة ـ

لانه يفتقد صلته بالجماهير ، ولان رجال هذه المجموعة في الانقلاب الاول ، كانوا من رجال الصف الثاني فقد اعفوا من عملهم ، واغدق عليهم الخير . ليرضوا ويصمتوا ، لكن تمردا يحدث ، فيتهمون به زورا ويقبض عليهم ، ويساقون الى السجن ، والتعذيب الرهيب الذي يسلب الانسان كرامته .

ويتجسد هذا التعذيب فيما يرويه « احمد » راوي القصة للدكتور العجيلي . خلال هذا التعذيب ترفع قدما أحمد في « الفلقة » يوجعه الضرب فيصرخ صراخا لاتغطية اغاني السجن ومؤثراته التي تضخمها الميكرفونات المنبثة ، صراخ يفزع له الجلادون السبعة انفسهم ورئيسهم . فيسد احدهم فمه ، بحشو نعله نفسه في فمه . يصبح النعل فيحسه وشعوره ، رمزا لفقدانه كرامته الانسانية :

« تصور ذلك الحذاء في فمي ! لعلني قادر على ان انسى كل ما مر بي من عذاب ومهانة في ذلك اليوم ، وفي ايام غيره ، وكل شعور سعيد او شقي مر في سني عمري كلها ، ولست قادرا على نسيان مذاق النعل في فمي . من يستطيع ان يتصور مذاق النعل غير الذي ذاقه ... لم اقو على احتمال مذاق النعل في فمي ، فانفجرت كل ما في خلايا جسدي من قوى ، في انتفاضة حررتني من أيدي جلادي ، وكاناول ما فعلته والشيء الوحيد الذي فعلته ان انتزعت الحذاء من فمي ، وقذفته بقوة ، حتى سمعت صوت ارتطامه بالجدار . لم امتلك نفسي بعد تلك الانتفاضة الا قليلا ، فقد نزل بي اللكم والركل من جديد .. »

وخرجت هذه المجموعة يوما من السجن . كان « سهيل » احد افرادها ، فتخلص من مذاق النعل بالموت ، تحطم معدنه ، لفرط حساسيته الاجتماعية ، وانتحر : « ان اطفالنا الصغار يتعلمون في المدارس ان النار ولا العار ، والمنية ولا الدنية . ولقد آثر سهيل المنية فكان خيرا مني في التفكير وفي المصير » .

أحمد هرب منبلده الى احدى امارات الخليج. ارتد الى البداوة ولبس ملابس اهلها ، الجلباب ، والعقال . انقذ كرامته الانسانيةمرتين، مرة بلفظه للنعل ، ورفضه لمذاقه ، ومرة بهربه من بلد يذوق فيه اهله طعم النعل ، حين يصبحون خصوما لسبب او لغير سبب، وتدور عليهم الدائرة عمل مشرفا على المضخة التي تصفي المياه لشربالشيخ. وبضبطه له احيانا حساباته بين اهل بسطاء في المعرفة ، ليس بينهم مثقفون . فانا لا استطيع ان اكتمل ان ريح الثقافة تخنقني » ، ومع شيخ « لا يؤمن الا بالكتاتيب . وبتحفيظ القرآن » .

الاخرون لاموا سهيل لانتحاره ، وادانوه لهربه : « كان سهيل افضل مني ، وأفضل بدون شك من بعض زملائنا الذين كانوا يزعمون انهم معنا ايمانا بالقيم الخيرة ، فلما هبت الريح الى اتجاه آخر ، مالوا معها ، هؤلاء الذين يزحفون في ركاب الموكب السائر الآن ، ليس لهم في نفسي اي احترام ، ما دمت أرى أفواههم محشوة بالنعال ، وقد استمأوا مذاقها ، فهم لا يفكرون حتى في التخلص منها ولكني هنا ، على هذا الشاطيء البعيد ، اتساءل عن زملاء اخرين غير هؤلاء . زملاء في عصبتنا التي ملكت أعنة الامور في تلك الايام ، انهم لم ينقذوا كرامتهم بالموت ، كما فعل سهيل ، ولا تجردوا من انفسهم كما افعل انا ، بل عادوا الى الميدان ينتظرون في تيقظ ، او يعملون في الخفاء ، يجلدون اسواطا اخشن، من تلك التي جلدت انابها ،وينحتون اخشابا اقسى من التي صلبت رجلاي عليها في السجن ، ويجمعون النعال ليحشوا بها فم الظالمين في يوم مقبل ، اترى هؤلاء افضل من سهيل ، او مني على الاقل ؟ »

ويعلق الكاتب الراوي على تساؤل احمد :

« وافكر في مغزى تساؤله الاخير .. ماذا كان يعني بذلك التساؤل . بالتفكير فطنت الى ان احمد مشفق على الاناسي الذين سترتفع اقدامهم على خشبة الفلق التيرفعت على مثلها قدماه ، وعلى الذين سيذوقون من مذاق النعل ما ذاقه . ان عذابه لم يقض على احساسه وانسانيته ، وامحاؤه لم ينسه وجوده ، وجوده كانسان . وآية ذلك قلقه وحيرته ، وتساؤله ايهم خير : الميت ، ام العامل لغير ما يتلاءم مع كرامة الانسان والانسانية ؟

الواقع والنبوءة :

والصورة الثالثة ـ لادب النكسة في هذه المجموعة القصصية ، هي ايضا صورة من داخل الوطن ، صورة تحكي في قصة « نبوءات الشيخ سليمان » مدى انفصال نوعيات المتطوعين لانقاذ فلسطين ، عن الشعب الفلسطيني ، عام ١٩٤٨ ، وبين هؤلاء المتطوعين ، المتمركزين في قرية بيت « جن » (بفتح الجيم) ، في الجليل غربى صفد ، وشمالي الرامة ، في منطقة جبلية وعرة المداخل ـ شباب من مختلف الطبقات الاجتماعية والمستويات الثقافية .

ان اهل القريةلا يستقبلون هؤلاءبود وترحيب،ويفتحون لهمبيوتهم، الا بعد ان يصل اليهم فلسطيني اسمه ابراهيم ، ويقنع اهل القرية بهم ، وبنبل مقصدهم .

وان احدهم ، وهو راوي القصة ، الذي اصبح يعاقر بنت الحان، في بلده بعد النكسة ، يرى صورة كبيرة ملونة لجورج السادس ، ملك انكلترا . وزوجته الملكة اليزابيت ، في بيت الشيخ سليمان الذي يقيم ضيفا فيه . فيصيح بمضيفة :

ـ كيف تجرؤ على ان تعلق صورة اعدائنا في صدر بيتك ؟

ويجذب الصورة بعنف في وجه مضيفه ويكسرها ، فيجمع الشيخ بقايا زجاجها حزينا ، ويلقيها في فجوة في الجدار ، وراء جرة كبيرة ، ويخرج مطرق الرأس . لا يرفع رأسه وينعم المتطوع ، لما فعل، ويذكر نفسه بان العنف يجب ان يحتفظ به للاعداء ، وان بني الوطن لهم اسلوب آخر لرد الضال منهم الى الصواب . ويذهب المتطوع الى الشيخ سليمان الرقيق الوديع في عليته المكشوفة ، والمشرفة من داره على سفح الجبل ، فيجده يقرأ في مخطوط ، محركا شفتيه دون ان يرتفع له صوت ، ويتودد المتطوع اليه بالكلام باحثا عن طريقة يعتذر فيها اليه من خشونة عمله ، دون ان يبدو اعتذاره تراجعا مشينا ، ويتطارحان الشعر ، ولا يعجب احدهما بذوق الاخر او اختياره . فالمتطوع مدرس ادب في بلده ، والشيخ سليمان يقف عند الغيبيات والنبوءة .

ويحتج الشيخ سليمان لا على كسر الصورة ، وانما على الطريقة التي كسرت بها ، ويتهمه انه ورفاقه عاجزون عن العلم ، وليسوا اهلا له ، بل يقول :

« لو كان لك عقل لما كنت هنا . ليس هذا علما بل هو تفكير »

وعند فجر تلك الليلة ، يعود اليه مدرس الادب المتطوع ، ويدخل عليه خلوته ، فيحس به من غير ان يراه ، ويأذن له بالدخول . ويدور بينهما حوار ، تتخلله نبوءات الشيخ سليمان ، قال الشيخ سليمان ساخرا :

ـ كان الاحسن لك ان تظل في فراشك ، وتشبع نوما . يجب ان تعتني بصحتك ما دمت جئت لتحارب ، فلا بد لمن يريد ان يذبح الخروف ان يسمنه اولا . اليس كذلك يا بني ؟

ـ من الذي سيذبح في هذه الحرب يا شيخ .

ـ كثيرون .. الم تاتوا من مدنكم وقراكم لتموتوا هنا .. ولكنكم لن تموتوا جميعكم . الطيبون منكم سيموتون .

ـ وانا ؟.. اتراني طيبا ؟

ـ قلت ان الطيبين وحدهم سيموتون . اما انت ، فستعود الى اهلك سالما ، لانك لست طيبا .

ثم قال الشيخ سليمان :

– جئتم لتنقذون فلسطين ، أهلا وسهلا بكم . هل تظنون سهلا ان تطهر هذه الارض بمائة او مائتين من المتطوعين ، وببعض البنادق والرشاشات ؟ في قديم الزمان كان يموت الانبياء وتسبى الشعوب ، وكانت تهدم الهياكل ، وتسيل الدماء انهارا حين يتدنس حجر من هذه الارض . فمن انتم حتى تطهر بموتكم ، وحدكم ، فلسطين ؟ الطيبون وحدهم هم الذين يموتون هنا ، وليس فيكم من الطيبين ما يكفي لتطهير هذه الارض من الدنس الذي فيها . ولذلك قلت انك ستعود الى اهلك سالما ، انت وامثالك ستعودون سالمين . من فشلكم هنا ستكسبون قوة ، وسيصبح لكم سلطان . ومع انكم غير طيبين فانتم غير خبثاء فلذلك ستموتون ، في بلادكم ، في سبيل فلسطين .. ستموتون ان لم يكن بالجسد فبالروح ، ثم لا يكفي هذا لانقاذ فلسطين.

– أليس عندك لنا غير الموت يا شيخ ؟ اتق الله في شبابنا .

– موت جماعة واحدة لن يطهر الارض يا ابني . بعدكم سياتي اناس هم دونكم ، اناس لم يخوضوا الحرب ، فلم يفشلوا فيها . انهم دونكم في العمل ، ولكنهم مثلكم في حب القوة والسلطان ، وفوقكم في الغرور . هؤلاء سيموتون ايضا . من لم يمت بجسده فبروحه ، في سبيل هذه الارض . وذلك لن يكفي . جماعات اثر جماعات تتعاقب ثم تنقرض على هذا السبيل . يجيء الطيبون في البدء ويذهبون ، ثم الاقل طيبة ، ثم ياتي الخبثاء . نعم . ان الخبثاء لا بد قادمون اولئك الذين يبيعون ارضهم وملتهم ، ويتظاهرون انهم يضحون في سبيل الارض والملة ، وياتي بعد ذلك الخونة الكاذبون ، ثم خونة صادقون لا يبيعون الارض بل يتنصلون منها . كل هؤلاء سياتي بدوره . من ينفض يده من فلسطين ، لانها وقعت في حفرة أعمق من ان تلحقها يده المنقذة ، ومن يبيع آلامها واطفالها بفلس ، او بضحكة امراة . ويأتي من دمك ولحمك من يتنصل من فلسطين ، لانها تنقص نومه ، او تفقر جيبه . وبعد كل هؤلاء ياتي الآخرون . اذا كان من قبلهم قد قبض ثمن الذي باعه من تراب الارض المقدسة ، او من دم اهلها ، فان هؤلاء سيدفعون فوق الارض ثمنا لخلاصهم منها ، ومن اهليها . حينذاك ، حينذاك فقط ، بعد ان يموت الناس ، ويحترق التراب ، ويحكم الفاشل ، ثم العاجز ثم الخائن ، ثم الفاجر ، تهتز جنبات الارض ، وتحبل الامة بالالم ، لتلد المنقذ المطهر . هل فهمت ما اقول ؟ لم تفهم عند الغروب ، فهل فهمت الان ؟

كان منظر الشيخ سليمان غريبا ، وصوته قد ارتفع الى الطبقة الحادة ، واكتسى رنة الغضب . « ويتكلم بلسان في وجه من الشمع ثابت التعابير » .

وبعد سنين يحكي مدرس الادب ما حدث له في بيت « جن » ، من خلال منولوج طويل ، وتداخل في الزمن بين الماضي والحاضر ، ويروي نبوءات الشيخ سليمان لرفاقه ، في حانة « الشاب الظريف » وللساقي معروف . فلا يصدقونه ، بعد ان مر خمسة عشر عاما ، بعد ان ضاعت « بيت جن » في لواء الجليل ، الذي لم يكن به اسرائيلي واحد ، فاصبح يخفق فوقه علم اسرائيل ، واصبح المحاربون القدامى يسكرون لا بالخمر ، وانما من المعلق بالراديو ، الذي لا يكف عن حرب الكلمات ، واحدا بعد آخر ، ومن محطة الى اخرى .

ويقول مدرس الادب ، المتطوع القديم لرفاقه : « مات منا الطيبون ويقي من لم يمت ليثري ، او لينتحر ، او ليحكم ، وصارت لبعضنا كما تنبأ الشيخ سليمان دولة وسلطان ، ثم تولوا ليأتي من بعدهم ومن بعدهم ، في انتظار ان تطهر فلسطين من الرجس والدنس . نعم سياتي الحاكم الذي يبيع فلسطين ، ثم الذي يدفع مالا ليتخلص من فلسطين بل لعل هؤلاء أتوا ، وهم يقودوننا ونحن لا ندري . السنا سكارى باقوال هذا المعلق الذي في كلامه من النشوة ، اكثر مما في كل بطحاتك يا ابا معروف ، اما قال أبو العلاء ان الارض محتاجة لطوفان يغسلها من الدرن ؟.. هات كاسي الثانية يا ابا معروف . شكرا الآن استطيع ان اسكر » .

قلعة جعبر :

ولعله من المفيد هنا ، ان ننقل عن العجيلي ، من كتابه « اشياء شخصية » سطورا ذات مغزى ، وثيقة الصلة بموضوع قصة « مذاق النمل » ، وبقصص هذه المجموعة من محاضرة له عن الكرامة الانسانية ، ألقاها العجيلي في مدرج جامعة دمشق ، في الاحتفال الذي اقامته رابطة الدفاع عن حقوق الانسان . عام ١٩٦٤ . يقول :

« في تاريخ بلادنا ، ان « جعبر بين كثير الثقفي » ، كان يملك قلعة على شاطىء الفرات ، لا تزال اطلالها قائمة هناك ، تعرف باسمه ، قلعة جعبر . واذ كان موقعها منيعا . متسلطا على المواصلات في جانبي الفرات ، فقد فاوضه امير حلب « خالد بن بدران » ليسلمه القلعة ، على ان يعطيه بدلها اخصب الاراضي في سهول حلب ، في تاذف وبزاعة . فقبل جعفر بن كثير بالمبادلة ، وانتقل الى ذلك السهل الفني الخصب ، ينمي المال ، ويبحث عن الترف . وفي ذات يوم ، بعد ذلك بسنين ، مر بجعفر احد معارفه القدماء من البداة ، وساله عن امره وحاله . فتنهد جعبر ، وقال : تسالنا عن حالنا ؟ فقدنا العز منذ فقدنا القلعة !.. فحذار من ان تفلت هذه القلعة من بين أيدينا بالتراخي او بالمغريات . وحذار من أن نقول بعد فقدها يوما : لقد فقدنا العز ، منذ فقدنا القلعة « قلعة الكرامة الانسانية » .

بعد ذلك نجد في هذه المجموعة القصصية «فارس مدينة القنطرة» قصتين : « الحب في قارورة » و « العراف » او « زقاق مسدود » . يمكن ان يقال عنهما بالتجوز والتاويل او لهما صلة بادب النكسة ، لانهما تقدمان نماذج شرقية مريضة ، ومتخلفة عن روح العصر ، ونماذجه الانسانية المتطورة ، كتبرير آخر لما حدث قديما ، ولما يحدث في ازمنة تالية لمدينة القنطرة ، التي هي كل مدينة عربية مغتصبة ، او في طريقها الى الاغتصاب ، اذا لم يمل الى الجانب الاخر ميزان القضاء ، وتثقل كفة العدل في يد القدر تتحرك امة باسرها ، لتغير ما بانفسها وواقعها . لكنني ارى هذا التاويل بالنسبة لهاتين القصتين مفتعلا ، وليس له سوى اتصال واه بموضوعنا . فهما من القصص الاجتماعي المعتاد ، الذي يصعب ان نجد له صلة في هذه القراءة الفكرية ، بادب النكسة المقدمة الاولى لادب الحرب او لادب رثاء .

القاهرة — سليمان فياض

الليلة نمشي بين الماء والرمل

قصة بقلم
محمود الريماوي

ـ ١

قلت : يا رب ، هل ان كل ما يتمنى المرء لا يدركه ، في هـذه الفانية الى الابد ؟

بل اجعل يا رب ، لابنك الطفل ، الآن وغدا ، وفي سن الكبـر وأرذل العمر ، مركبة طويلة . وبفيض قدرتك ، لا تفسح في ذاكرتـه مكانا لغير الماء ..

يا رب الابد . يا رب كل عدم .

ـ ٢

ـ ها اننا وصلنا ..

ـ المشي على البحر جميل جدا .

ـ تجيء كثيرا الى هنا ؟

ـ نذهب دائما الى الحديقة .

ـ الحديقة قريبة من البحر .

ـ لكنا نبقى هناك دائما .

كانت عيناه تتوامضان ، بالفضول والبهجة ، وبدا وجهه صبوحا وهو يدير طرفه الى الماء .

كانت راحته الطرية الصغيرة ، تملأ راحتي بالدفء . والصمت والكلام بيننا يتوالتان .

ـ هل تعرف ان تعوم ؟

ـ لا أعرف . هل تعرف انت ؟

ـ لم أتعلم بعد . ساضع شيئا على وجهي عندما اغوص .

ـ تغوص .. لماذا .. الماء تحت

ـ انني لا ابقى هناك ، اغوص ثم اخرج .

ـ الماء تحت البحر مظلم .

ـ ليس مظلما عندما اضع ذلك الشيء على وجهي .

ـ وتحت الماء صخور وأسماك كبيرة ، هل تعرف ؟

ـ رأيتهم يغوصون ويخرجون .

ـ اين رأيتهم ؟..

ـ الم ترهم ؟

ـ لم ارهم .

ـ يظهرون في برنامج التلفزيون .

ـ انا لا أرى التلفزيون .

ـ الم تر المركبة الطويلة ؟

ـ لم ارها .

ـ مركبة طويلة وسريعة جدا ، تشق الماء نصفين .

ـ وتحب أن تركبها ؟

ـ ليست مثل هذه .

قال ذلك وهو يتجه بعينيه الى نهاية المنحدر ، حيث كان رجـلان يشتغلان على تهيئة قارب خشبي .

ـ المركبة تغرق عندما تكون سريعة جدا .

ـ عندما تغرق يقفز الكابتن ويعوم .

افلتت يده مني تلك اللحظة ، فالتقطتها وكان يجب ان ادعهـا قليلا ، وضغطت عليها من جديد .

ـ اذا سالتك اين تذهب المركبة ، هل تعرف ؟

ـ ترجع الى الشاطىء .

ـ وقبل ان ترجع ؟

ـ تظل في البحر ، لانه بعيد جدا .

ـ وتظل انت فيها ؟

ـ عندما انعس انام .

ـ السائق لا ينام .

ـ عندما ينعس ينام وتمشي المركبة .

ـ كيف تمشي والسائق نائم ؟

ـ انها تمشي وحدها ، رأيتها في التلفزيون .

ـ واذا نمت من يوقظك في الصباح ؟

ـ .. صوت الماء قوي جدا .

ـ ٣

لم يكن صوت الماء عنيفا ، الى جانبنا . كان ينسرح خفيفـا رائقا ، ذات امسية صيفية مترعة بالنداوة ، وعلى سطحه تبرق اضواء الشارع ، النحاسية الباهرة .

هو نهر ، لكن الطفل يقول عنه بحر . ومن قرارة النهر العميق ، كانت تنبعث دقات وانية ، تنتظم في الصمت الذي انتشر علينـا . صمت شامل متسع ، يلعب به الهواء الهفهاف . لكنه صمت ثـابت نظيف ، كانما يكتفي بنفسه . بينما اقدامنا توقع على العشب ، النابض بالبلل والطراوة الخافتة .

كنت قد آنست في نفسي ، رغبة في المشي اكثر ، الا ان الطفل شعر ببرودة . وعرفت اذ بدأ صدره ينهج ببطء ، ان بعض التعب

ادركه . فمسحت على شعره ، وخافقي مفعم بالفة وحنان نحوه . وقلت لنفسي : لنتوقف بعض الوقت . واقتعدنا الارض الخضراء . جلس على الارض المعشبة لصقي ، فاحطته بذراعي . كانت السماء فوقنا صافية شاسعة ، وامامنا النهر عريض هائل . وشعرت بدفئه القريب مني ، يغمرني ، شديد العذوبة ، وكاني في حضرة حلم . بينما كان النهر هادئا .. هادئا حتى الجبروت ، وكاني اذا ما امعنت النظر فيه سينتزع مني والى الابد ، الماضي الذي عشت فيه .

سألت الطفل : هل نرجع للبيت ؟ فتمتم وهو مطرق الراس : ليس الان . فلم نرجع ؟

وكان البيت بعيدا عن النهر ، يقبع مكافحا وسط بيوت متلاصقة منتظمة ، وشديدة التشابه . بيوت عديدة اقاموها في ظاهر المدينة ، بحيث تفتح نوافذها ، اما على البيوت المجاورة ، او الى الجهة الاخرى على ارض فسيحة : متربة وخلاء . ولم يكن يحد البيوت واحدها عن الآخر ، سور او باب خارجي او حديقة او بضع حديقة . وكان على الطفل ان يقضي الوقت (الوقت الضيق الذي بين المدرسة .. والمدرسة) ، بين الجدار الواطيء المائل وجدار البناية العالي .. على السلم اللولبي ، يلهو مع اولاد الجيران .

ثم القى براسه على حضني ، وعرفت انه سيغفو ، فغفا . وثنى ساقيه الى صدره ، متخذا وضع الجنين ، وكأنما ينسحب من خطر مقبل . وبدا في ذلك ، ككتلة رقيقة ضعيفة مستسلمة . وراقبت وجهه فكان متشحا بالاسى ، كانه يحمل في ضميره عبئا ما . فقلت لنفسي : لاكن رقيبا على نفسي ، ولا اترك قيادها ، حتى لا اجدني بغتة ازيح راسه عني ، وامضي بعيدا عن النهر العميق ، الى قلب المدينة الجياش .

واذا ما آذنت الشمس بالغروب ، اغمضت عيني للحظات ، واغلقت المجلة باليد الاخرى ، وقلت: يا رب ، خذ بيد طفلك . خذ بيد احلامه الطاهرة ، واشواقه الاخرى البيضاء . ودعه ينهض ويكبر ويصبح رجلا . ولا تنسه يا رب ، صغيرا على بابك الواسع الكبير ..

واذا ما اطل القارب المضيء ، يداعب صدر الماء الاخضر ، ورايت الرجلين يجدفان بيسر ودربة ، قلت : يا رب ، سدد خطى ابنك صوب الميناء القريب . واجعل له من لدنك وبدالتك ، مركبة طويلة . يسوقها الطفل بسرعة شديدة جدا ، حتى تثير قلبه الضجة المائية . مركبة يسوقها الطفل المقدام في كل وقت . في ضوء نجمة الصباح الاولى ، او في غبش الظهيرة الفتان ، او في هداة القمر الساحر .

وعدت من جديد ، اتملى النهر في وحدتي الليلية . كان النهر رخيا ، لكنه عميق وله دوي سري ، كانه يجمع بين الصوت والصدى، في اللحظة الواحدة . وقلت لنفسي وقد بدأ يغشاني خوف : اني اذا ما امعنت النظر ، في صفحة الماء وما تحتها ، فان النهر لا بد يسلبني كل الماضي الذي لي . ويجعلني اقف عاريا مكشوفا ، امام طفولة بعيدة مكسورة . طفولة شائخة ايضا ، يمر الزمن من بين اقدامها ويتبدد ، وهي واقفة ابدا . وقلت ...

٤ —

فيما كنت احاول ان ادفع عني ، الشعور بالبعد والهجران ، احنيت راسي . لم نكن ، انا والطفل ، بعيدين عن الشارع الرئيسي حيث تحتشد السابلة ، لكننا وحدنا في ذلك المكان .

وبينما كان الطفل سادرا في نومه ، سمعت على البعد صوتا يقترب مني ، ترافقه جلبة ذات ايقاع رتيب . ثم لاح جسم ضئيل ، وشرع يدنو مني لاهثا . حتى اذا اصبح على مرمى نظري القريب ، رايت صبيا ناحلا خائفا ملتاعا . فقلت لنفسي : ثمة من اضاعه في الطريق ، فجاء يلجا الي . وقف يحدق بي ، بدل ان احدق انا فيه . فسالته على نية ان اثير فيه الجراة على البوح « هل تفتش عن احد ؟ »

وكأنه لم يسمع ، فلم اعرف كيف كان وقع كلامي عليه ، لكنه بدا وكانه نادم على مجيئه . ثم نظر الى الطفل النائم ، وانعم النظر ، كما لو انه يحاول ان يتذكر شخصا يعرفه . فتملكني انشداه ، ولم اعرف كيف افكر ، وقلت لنفسي : من جمع الاطفال بين يدي ، هذه الساعة ؟ فاجاب : « الناس الذين عرفتهم ، لم أعرف فيهم اهلي » . وسالني ان كنا لوحدنا ، فاجبته اننا راجعان الى البيت ، واني سارجع مع الطفل الى بيته . سمع ذلك واستغرق ، وغامت عيناه « لا أعرف ولا اتذكر مكانا اذهب اليه » . قال ذلك بصوت خفيض يتقاسمه اليأس والشجن ، دون ان ينظر ردا مني ، وكأنه يخاطب بدلا مني ، كائنا مجهولا . قلت : « هل اعطيك شيئا ؟ » فلم يختلج وجهه « لا تعطني شيئا » ، ولاذ بالصمت . قلت : « هل انك تعيش وحيدا ؟ » فلم يوقظه سؤالي، لكنه اجاب « لم أعش يوما الا وحيدا » . وراودتني رغبة طموح ، في التعرف اليه اكثر فقلت « اذن فانك تشتغل » . فصوب عينيه عليّ بدقة ، ومضت هنيهات قبل ان يقول « لكنك تراني صغيرا .. » .

(كنت قد التفت لبرهة ، الى الطفل النائم على حضني . كان قد ذهب بعيدا في قرارة النوم ، وبدا وجهه يشف عن مسرة غامضة . فقلت : يا رب . لتكن له باسم مشيئتك ، مركبة طويلة ، حتى يشق البحر بلهفة طفلية بهية . بثقة الامير ، والعاشق المغرور . وبكل ما يملأ قلب الكون ، من بركة وسعد وشكران) .

ثم نظر اليّ الطفل النائم ، واخذ ينقل عينيه ، بيني وبين الطفل ، حتى قال : « انه شبيهك » فقلت : « بعض الشيء . ربما » . ثم تمطى وتثاءب ، واطلق صوتا لم اتبينه ، واقعى قربي . « انك تشعر بالتعب » . فقال : « لانني امشي » . وتوقعت ان يسالني ان كان الطفل النائم قد مشى من وقت ، فقلت : « انه نوم التعب » . وبعد ذلك ، فجاة ، خبط الارض بكعب حذائه المتآكل وهو يقول : « هل امسكت واتكلم انا » . وكان وقت قد مضى ، وانا متوقف عن الكلام ، فاشتعلت عيناه وتبسم . لكن لم يلبث ان اكتاب ، وانكسرت اهدابه . « بعد ان صار عمري سنتين فقدت الوالدين . ولذلك لا اعرفهما ، وصعب ان اتذكرهما . ارى في الشارع رجلا فافكر انه ابي ، والمراة امي . واذا اقتربت يبتعدون قبل ان اسال . ولا ازال اخطيء وافعل ، لكني في آخر لحظة ازوغ ، ولا اسال . واكيد ، ومهما حصل ، سأتوقف عن هذه الطريقة » .

« كنت قد التحقت بمدرسة داخلية ، وبعد سنة فيها ، هربت وتخلصت منها ، لانها ضغط . وبدل ان اتعلم القراءة والكتابة ، او أتعلم صنعة ، تعلمت ان اظل ساكتا . وقد اعتدت من ذلك اليوم ، ان اعيش في الجوع والتشريد . والآن لا اعرف احدا . وحين ينتهي النهار ، لا اعرف ماذا افعل . فمن الممكن ان يفعل الواحد اي شيء في النهار ، اما في الليل فانها مشكلة . وكثيرا ، دائما ، اتمنى ان ابكي . ولا ابكي ، لا اقدر .. » .

ولم اقدر ان اصدقه ، ولم اتكلم . بقيت ساهما لابثا في الصمت، لاجل ان يتكلم هو . وتوقعت ان يستيقظ الطفل على الصوت ، لكنه لحسن الحظ كان منصرفا الى النوم .

« أقضي الوقت في التفتيش عن رجال ونساء ، متاخرين في العمر . فلا بد انهما الآن كذلك ، مثل الاجداد . وفيّ الشوق لان العب . هل تفهم ؟ فانا أحب الاطفال كثيرا جدا ، وكان كل واحد فيهم ، شقيقي وصديقي ، لكنهم في البيوت او المدارس او يخرجون مع أهلهم » .

توقف قليلا ، ليرمقني بنظرة طويلة ، احببت ان افهم منها رجاءه : ان افهم ولا اتكلم .

« لماذا مثلا لا يفتشون عني هم . هل جاؤوا بي ليطردوني ويفقدوني ؟ لقد صرت اخاف ان اسأل احدا » .

كانت أنفاسي قد ضاقت ، وغالبت دموعي رغم ثقتي انها لن تخرج. كنت قد دخلت في حالة سكون ، شبيهة بجمود حجر يقف جنبي وحيدا . وصرت أنقل نظري بين الصبي الوافد الغريب ، والحجر الواقف القديم ، فاكتشفت ان لهما ملمسا واحدا . ملمس الكائن المغلق ، تحكمه دائرة ضيقة واحدة ، فيدور يدور ولا يخرج من نفسه .

« لم ألعب مع طفل في المدرسة . كأننا كنا نخاف من بعضنا ، لا أعرف كيف .. فهل انتهى وقت اللعب قبل ان اكبر ؟.. اخاف قبل ان اصبح رجلا ، ان يقتلني احد بالخطا ، ان يقتلني رجل بالخطأ. انت لن تقتلني ولا اخاف منك » .

لم أصدقه . وقلت لنفسي : انه يتمنع بذكاء لا يليق الا برجل . ولم أستطع ان اخفي ذلك ، فقلت « من علمك الكلام ، انك تتحدث مثل رجل ؟ » . فانقبض وأشاح بوجهه « لكني ما زلت صغيرا كما ترى » . ولم اصدقه . فقلت لنفسي : انه يخيفني ، وأريد الخلاص منه . وبدا لي الامر شائكا ، فقلت وقد افسد الحزن قلبي : « ما الذي جاء بك الينا ؟ » فسمعني واخذ يطلق اصواتا عالية متشنجة ، ويضرب بيديه على أعلى ساقيه « انتما جئتما قبلي . اني اجيء كل يوم » . عند ذلك انسحب ودفن راسه بين راحتيه . لقد اصيب بعناء شديد ، ولقد تأخرنا في العودة . واتجه بعينيه الى منحدر مجاور مظلم. منحدر مشجر زلق مظلم . ثم سكنت عيناه ، وانطفا اختلاج وجهه ونهض . فصمدت عنه جلبة رتيبة ، تخيلت أني قد عهدتها من زمن سحيق . وبدأت صورته تتراجع وتتقطع ، وتختلط بالعتمة ، تحف بها أصداء لها صرير مخنوق . ولما أدرت وجهي لاتبين اخر ما يبقى منه ، شهقت بحرقة . كان عناء شديدا قد ضرب راسي ، بصداع نصفي حاد . وقد تحللت اعصابي ، كمن يخرج من تجربة جسدية مضنية ناقصة . وراودتني الرغبة اللهيفة ـ بدل الحركة الصعبة غير المواتية ـ في نوم عميق .

ـ ٥ ـ

استيقظ الطفل من نومه ذاهلا ، ليبادرني : « لقد اخفتني . هل نحن هنا ؟ » . ولم يكن النطق منيسرا ، لان حنجرتي مبحوحة ، بسبب الجفاف الشديد في فمي . كانت الاشياء حولنا ، رغم الليل ، تتخذ وضوحا مقيما صارما ، ومبتورا عني . كانت الاشياء حولي في الليل الاسود ، تتخذ وضوحا مفرغا ساكنا لا يتنفس ، لكنه شديد الهشاشة والفراغة . فقلت لنفسي : هذه ليست ليلتي . لان وضوح الاشياء حولي ، كان يثقب كل صمت ، ويصفع اية نأمة . وقال الطفل وهو يفرك اجفانه ، ثم يطوح بذراعيه في الهواء « النوم في المركبة اجمل الف مرة » . لو لم يكن صحو الاشياء حولي ، عاريا وشجيا ، ويحيط بالذاكرة حتى يسطو على ما فيها :

استدرت تاركا النهر وراء ظهري ، ففعل الطفل مثلي ، وقد سلمني يده ، وهو ينوء بعبء يجلل وجهه بالسكينة . وبدأت احث الخطى ، وأتعثر .. لاني كنت بين وقت وآخر أغمض عيني ، لاضغط على ذاكرتي ، حتى امنع الصور الدائرية الطافية . حتى امنعها لآخر مرة ، وابددها واسوّيها . بينما الطفل قد استكان ، واقدامه الصغيرة تنهب طريق الرجوع ، الى أفق فسيح مترب . ولم استطع الكلام مع الطفل ، ولم اعرف كيف ابدا الحديث مع نفسي .. فضاق قلبي ، حتى تولاني الغيظ العظيم ، فقلت : يا ايها الرب العظيم ، ما دام لا ماء ولا طوفان هناك ، لا فيض ولا غرق هناك ، فاجعلها رملا خالصا . وبغامر قدرتك ، لا تفسح في ذاكرتي مكانا لغير الرمل ..

القاهرة — **محمود الريماوي**

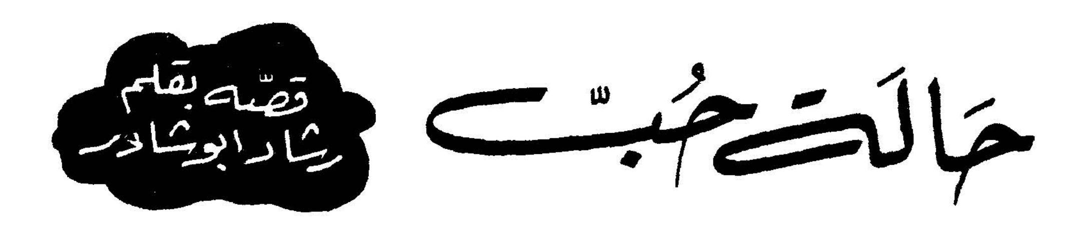
الريح ومرايا الغبار

يا ذاهلا ... يهيم في عوالم بعيده
شراعه في الرحله الفريده ...
قصائد مشحونه
بشمر ألحنين والجمار !
ورغبة الشرود في مجاهل البحار ...
للبحث عن جزيرة مسكونه
بالصدق والصفاء !

يا من اضاع عمره القصير
في طوافه الطويل ...
خلف عبير زهرة نادرة شفافه
من جنة الخرافه !
ادر شراع الهدب نحو الشرق
وانظر الى عروقه النافرة الحمراء
نارية تشعلها وهاجة الدماء
لفارس يجيء من عتيقة الخيام ...
هذي سياط البرق
تحك جلد الشرق
بومضها ... لتوقظ النيام
في كهفه المليء بالطحالب البيضاء وألخدر ..
وانظر الى خنادق
كانها الدروب ...

معابر التحول المضيء ... والسفر
او غابة اشجارها الرماح ...
وزهرها محاجر البنادق !
تطل من تربتها اللهابة الوردية الثقوب
براعم لشجر الدراق تستحيل
ازهارها قلوب !!
وهذه في بيدنا جديدة الرياح
تهز في هبوبها قديمة الصور
لتائه مرآته الغبار
وماؤه تلألؤ السراب ...
في مدينة الحجر !
حول خطاك ولتعد
لتربة تنسيك في دروبها مشاعر الجروح
ما نزفت يداك فوق همزة
حاولت ان ترفعها من ظلمة السفوح
لقمة التمرد النقي والضياء ...
ما شربت من مرارة اغتراب
اراده ضياؤك الريفي في سنين
قضيتها مشردا ... حزين
ومفردا كالحب والوفاء !

فؤاد الخشن



مددت يدي ، امتلأت بالضباب الاخضر . ملأت فمي بالعشب . (اريحا بعيدة) .

قال عبدالله : لا استطيع ان اصل الى منطقة الاغوار .. ارجوكم خلوني هنـا ...

(ذكريات عبدالله)

قاعدتنا كان فيها ثلاثة عشر مقاتلا ، وكان رباح هو قائد القاعدة . اخبرني انه عاد من المانيا .. كان قد رحل للدراسة وامضى هنـاك عاما واحدا ، وحدثت هزيمة عام ١٩٦٧ ، ذات يوم كان في احـد البارات يشرب (ويبكي في داخله) التقى بطيار الماني حول المائدة ، ساله ، من اين . اجاب : عربي . ضحك الطيار الالماني طويلا ثم قال له ، انتم لا تستطيعون الحرب هزمناكم بسرعة ، انا طيـار تطوعت منذ زمن مع القوات الجوية الاسرائيلية .. لقد وصلنا حتى القناة ونهر الاردن عليك ان تذهب لاستقبالنا لاننا سنصل هذه المرة حتى الفرات . الدراسة لن تفيدك ... وقبل أن يخرج ، ابتسم بوجهه الاشقر ورأسه مائل على كتفه وقال لي : ادفع الحساب فالمغلوب يجب ان يخسر . ودفعت ، ثم حين خرجت عدت الى البيت . بكيت طويلا طويلا ووضعت ملابسي في حقائبي وعدت ..

يضيف عبدالله : لم يبق من القاعدة غيري . كلما نزلت الى الشونة الجنوبية ، رأيت وجوه رفاقي تبتسم لي ، لم يبق احد الآن .

هل تعرف ان رباح قتل في صويلح : اوقفته الشرطة العسكرية الملكية وأطلقت عليه النار . كان ذلك بعد ايلول . وزع بلاغ في وسطه صورة رباح : الشهيد رباح ، وكتب عنه رثاء في جريدة فتـح .. كان يعد نفسه لاستقبال الطيار الالماني المتطوع في سلاح الجو الاسرائيلي .

عبدالله يحلم : انه يسير في بوابة الصالحية في دمشق :(حبيبتي دمشق) ينعطف في احد الشوارع . انها تنتظره ، ضحكتها الطفولية تملأ وجهها . تفتح ذراعيها : عبدالله حبيبي ، عيني . انتظرتك منذ عامين) عشرة اعوام ، الف عام ، رائحتك ، زعتر وميرمية وبابونج . دخان السيارات أفسد رئتي ، اين كانت نكهة الدم الطالعة من بدنك ويكون لنـا طفل .

ما اسمك : ليلى . امل .

انت . انا احب : يقول عبدالله . يخرج من جلده مثل الغيـوم يخرج منها المطر ، يحتضنها ، يدور بها في الهواء ويطيران معا .

ماذا اهبك : ما هو مهرك ؟

الفرات ، نهر الشريعة ، عدن ، اصفرها حول عنقك البرونزي ، يا عيني بدني مليء بالطمي والاعشاب ونكهة المطر ، والمواويل ، تعالي ، انتظرك طويلا . (يبكي عبدالله فرحا) يحكي لها عن المهندس (رباح) الذي عاد من المانيا ، ترك الدراسة وعاد ليمنع الغزاة من الوصول الى النيل والفرات . تتحاضن ابتساماتهما .

عبدالله يغني : الرياح لي والمطر .

التراب والزرع والشجر .

وانت ياحبيبتي يا واحدتي .

تطلع الاغصان من بدنه ، تتكاثر عليها العصافير والدموع ، يقول عبدالله : احلم بمدن كثيرة ، بالرحيل في العالم ، بان يكون لي بيت اعود اليه فتنتظرينني على عتبته وفي حضنك طفلنا ... ياعيني يا حبيبتي .

(عيني يا عيني يا وطني

يا فاتحة الامل القتال

وخاتمة الشجـن) (١)

وقالت لي ما اسمك : عنترة ياحبيبي ، هذا لوني ، اسود . انا زنجي . تضغطه الى صدرها : يمرغ وجهه في شعرها العابق بنكهة خبز التنور . انت لا ترين داخلي ، لست حبيبتي ، الحبيبة ترى داخـل حبيبها . يستيقظ عبدالله : اسم الله عليك يا ولدي .

ـ كنت احلم يا امي .

ترش على وجهه بعض الماء ، ينام ويعود يحلم .

غيمة زرقاء تملأ السماء ، يلد منها اطفال . ما اكثر الاطفال . لكن وجوههم مغبرة ، بعضهم بلا أيد ، بلا عيون ، بلا انوف ، تشققت شفاههم .. شوه النابالم براءتهم . لا يبتسمون .

أطفال بحر البقر ، يجيء منهم وفد الى الثورة ويعلنون انضمامهم اليها ، ويتخلون عن الطفولة . معهم أباريق من عظام الشهداء فيهـا ماء أحمر يصبون في فم أبو علي اياد : اشرب ياعم ابو علي ، انـت ظمآن .. عبدالله يصرخ أنا زنجي من الداخل . أنا منفي هذا الزمان العجيب المجنون .

يضمها بين ذراعيه : يرتفع صوتها : انا امك : احبك .. لكنها تنأى عنه : لماذا يا حبيبتي يا امي .. جئت لاعود الى رحمك .. ترد عليه : المسافة طويلة يا عبدالله .

انني عبدالله : يسير الان في شارع النيل بالقاهرة معي بردي والفرات نبتسم معا : النيل رائق . يومي لنا . نتحاضن (نحـن اصدقاء منذ زمن طويل) .

ما اسمك يا حبيبتي ؟

تجيبني : امينة .

احبك يا امينة .. ترش على راسي أزهار الفل : (فل عليك)

ياتي الينا مئات العمال من مصنع ابو زعبل يغنون لنا ، يزفوننـا للعريس : الف سلام . للعروس الف سلام . دقي يا مزيكا ..

يغنون لنا بلدي يا بلدي .. وأنا عاوز أروح بلدي ...

يا حبيبتي يا آمنة من اين انت ؟

ـ من الاسماعيلية ياحبيبي... (وجهك خمري مثل النيل ياواحدتي) (وجهك اخضر مثل اشجار برتقال أريحا يا حبيبي) .

نشيد :

الارض يابسة . تشققت ظما

تنهداتها تصل السماء

من الذي يسمع غيري ؟

تعالوا .. يا أحبائي الذين تسممون

(واقف .. واقف عنترة

شرش الرمح والسهم في الخاصرة) (٢)

صوت خاص :

انا الفلسطيني محكوم عليّ ان لا أعرف الفرح . انا الفلسطيني محكوم عليّ ان اقتل من امام ومن خلف .

انا الفلسطيني (زنجي) هذا العصر العجيب ..

انا الوحيد المحكوم عليّ ان لا اعرف الحب ..

(لكنني افجر الحب رغم كل شيء) .

التنهدات اخفيها في قلبي ، والدموع تسيل في داخلي ..

لماذا السماء لا تمطر ؟

لماذا الربيع لا ياتي .. (هانذا احترق ... لادلكم على الدرب)

تعالوا ... تعالوا .... تعالوا ...

كي لا يضيع النيل والفرات

اغنيـة :

عاروس الجبالي لاشعل النـار وامشي عاجراحي

اغنية اخـرى :

روحنا عالقواعـد روحنا لوحنا بالبنادق لوحنـا

ملاحظة : جسد عبدالله ينزف .. ولكنه يمشي .. يمشي .. يمشي

ملاحظة اخرى :: عبدالله عاشق . انه يفتش عن حبيبته منذ عشرات السنين ، ما دله احد ، لكنه يبحث (يشعر احيانا انها في دمه) من الصعب ان تعرفوا مقدرته على الحب .

رشاد ابو شاور

(١) من قصيدة للشاعر احمد دحبور

(٢) من قصيدة للشاعر خالد ابو خالد

الطريق الى الذاكره

قادم من رمال الجزيره .
تائه في رمال الجزيره .

ايا باب عكا ،
لو ان المصابيح تحكي انهزام الصديق ،
وتحكي المشاوير في الليلة الماطره .
وكيف التراتيل مشدودة في خناق الصباح ،
تلوّح للراعفين الى الناصره ،
لصليت للحب والتائهين الجياع ،
ووسدت عينيك بالميتين ،
شراعا الى مرفأ الذاكره .
ولكنني العاشق الغابر ،
اجوب العيون الجريئات عند الاماسي ،
أغني العتابا على زهو بابل ،
والتمّ بالرمل ، بالدمعة الذابله ،
وبالعيء عند امتداد الفرات ،
أخبئ سيناء في الخاصره .
فهل يرتضي السر في المدنف الثائر ؟
اذا ما استفاقت خيول المساء ،
تجر الحزانى ، وعقم الطريق الى القاهره .
انا العاشق الغابر .
وعيناك سواحة في الحدود القصيّه .

وبين السطور الخبيئات في مقلتيك الطريه ،
اشمّ انحسار الشطوط ،
لتحدو المزامير للرافضين الحفاة .
الى البوح شوق طريد ، وقلب غويّ ، وعين تضاء ،
ووجه تشقق بالغربة القاتله .
يجمع ملح التراب ويودعه الرغبة الآسره ،
فتنطاول الارض ،
يا سائحا في ضباب المدائن ،
ويا حاملا دية الشرق بين الحنايا ،
الا تستعيد الطريق الخطى المرهفات النديه ،
اذا ساقها الحزن بالاغنيات .
انا حلمها البكر .
لا الوجد يضني ،
ولا الشوط اومأ للسابله ،
فكيف العبور الى الضفة الناطره ؟
وكيف الولوج الى الذكريات .

صادية تلوح في الصحراء .
تحمل سحر الشعر المجر في الرغبه ،
حدّأوها مسافر في مدن الغربه ،
مغناجة اهدابها ، تأسر حلم الماء .

بغداد — عدنان [illegible]

معارك نقدية

ماذا يبقى للفلسفة الجمالية من الماركسية ؟

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

« انني مقتنع بان الاحداث لم نعد نقع ، وبدلا من هذا تعمل الاكليشيهات على نحو تلقائي »

(كارل كراوس)

لماذا يا ترى لا يتغنى شعبنا هــذه الايام الا بنشيد بلادي بلادي الذي ابدع في حقبة ثورة ١٩١٩ ؟ لماذا لا يتذكر القراء البسطاء دائما من كل الحصاد الادبي سوى « عودة الروح » ؟ لماذا يكون تمثال نهضة مصر هو ذروة الابداع الفني حتى الآن ؟ لماذا برغم كل الضجة والضجيج لجيل كامل من الادباء والفنانين بدأ منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية لا نجد لديه شخصية أدبية او فنية ملهمة سواء في رواية او مسرحية او قصيدة او لوحة تكون نبراسا هاديا لاجيالنا الشابة التي ولدت في حضن الثورة ؟ عبثا تتطلع هذه الاجيال الجديدة فلن تجد سوى الهزال والشحوب والخواء !! ولكن ، أليس في استطاعتنا مثــلا أن نتذكر سعيد مهران بطل (اللص والكلاب) ؟ انها لا تتذكره الا على انه البطل الفرد ، تتذكره على انه الشخصية المثلى عند نجيب محفوظ التــي لم تمارس حريتها وتركت للبيئة الاجتماعية ان تطحنها على نحو آلي .. فعبثا تبحث جماهير قرائنا عن شخصية حرة واحدة في جميع أعمال نجيب محفوظ تمارس هذه الحرية ، حتى ولو اخفقت ، وتحمي هذا المصير ! ان القراء لا يجدون الا شخصيات قد تكونت من قبل .. وعبثا يبحث هذا الجيل الجديد عن عمل فني فيــه ارهاص برؤية قادمة ، فلا يجد سوى تشنجات ميخائيل رومان مما يجعله يكفر بفيفارا وبالفن كله .. ولا يجد سوى صرخات خضرة البلهاء تنادي عـلى عبد الله ان يعود وان يبقى .. انها لا تجد سوى تسجيل ما كان يحدث في الماضي قبل الثورة ، لان تسجيل الماضي شيء سهل .. انها أجيال ضائعــة ازاء خوائها الروحي من ذلك الجيل من الادباء والفنانين الذي اخـذ « ينتج » طوال العشرين سنة الماضية وهو الجيل الذي صارت الرواية عنده ثرثرة فوق النيل ، والذي صارت المسرحية عنده من نتاج مدرسي الادب بالجامعات لا من نتاج الادباء ، والــذي صارت اشعاره مجرد تاملات ليلية او تفن حول كعكة حجرية تكشف عن انفصال للشاعر عـن نفسه او تجرده من الثقافة .. انه حال يبكي لان اجيالنا الشابة عطشى للفكر العميق فلا تلتمسه الا في طه حسين والعقاد او في مفكري العالم الخارجي ، وعطشى للادب والفن فلا يجدون سوى « بلادي بلادي » و « عودة الروح » و « نهضة مصر » .. وحتى لو كــانت عندنا بعض التعلات مثل راهب لويس عوض وخيــال ظل رشاد رشدي وزهران صلاح عبد الصبور ورجل فتحي غانم الذي فقد ظله واناس نعمان عاشور اللي تحت وزير سالم الفريد فرج فانها اشياء ضاعت وسط الزمر ..

ولان الادب ظل بلا حراسة نقدية ، فان الزمر ازداد ارتفاعا .. فليس في ميدان النقد الادبي الحقيقي بشكله الاكاديمي المنهجي سوى لويس عوض ، والباقون يتسقطون الفتات من مدارس النقد الاجتماعية والنفسية بقدراتهم الصحفية المحدودة .. غير ان لويس عوض مشغول بسياحاته في اوربا واميركا باحثــا عن الهيبيز .. وبدل ان يتفرغ لويس عوض ـ بحكم امكانياته الهائلة ـ لجرد نظري نقدي عميق اهتم بان يلقي باسقاطاته الثقافية على الشعراء ، فيجعل شاعرا بعثيا متاثرا باليوت وغيره متاثرا بشعراء عصر النهضة وضاعت امكانياته فــوق كوبري الناموس ..

والحركة الوجودية التي كان من الممكن ان تعطي اساسا نظريــا متينا في النقد والفلسفة الجمالية أخذ ظلها يتقلص لا لعيب فيها بقدر ما هو الانجراف السياسي الذي يضحي بالاستراتيجية من اجــل التكتيك .. الى جانب ان التركيز في ترجمة هذه الآداب الوجوديــة انصبت في الاساس على الابداع الروائي والمسرحي منه ..

والحركة النقدية العلمية اهتمت بتاكيد دور الاديب في المجتمع اكثر مما اهتمت بكشف الديناميات التي تحتويها النظرية وذلك حتى تدفع الى الساحة بحركة الادب الى الامام ضد تيارات الادب للادب .. والنتيجة هذا الادب المسلوق المتشابه لانه بلا نظرية ترشده ســوى عبارات وشعارات عامة ..

والحركة النقدية القائمة على علم النفس بصفة عامة ، والتحليل النفسي بصفة خاصة بترت ، فقد غاب فارسها الاصيل انور المعداوي الذي مات كمدا وحسرة على هذه الحال ، ولان مصطفى سويف لـم يتابع دراسته الجادة بمنهجه التكاملي للابداع الفني ولم يطبقها بعـد ذلك ، ولان هذه المدرسة لا تضم الآن سوى دخــلاء على علم النفس والنقد الادبي على السواء .. والنتيجة اننا لا نرى اعماقا غنية عـلى غرار شخصيات دوستويفسكي الذي كان ينهل من الطب العقلي فــي ايامه أساسا لشخصياته ..

والنتيجة : رموز آلية عند نجيب محفوظ يمكن لطفل في الاعدادية أن يفك معادلاتها ، مع ان وظيفة الرمز كما يقول غارودي هي « ان نلتفت الى ما يجب ان نفعله » (ماركسيــة القرن العشرين ـ ص ٢١٦) . الابنودي يظن انه باللهجة الصعيدية يمكــن ان يكتب فنا .. هذيان مصطفى محمود يسمى عندنا رواية علمية .. وفتات العبارات الملتويـة يسمى نقدا ... الى آخر كل هذه السلبيات التي تعوق انتاج الفئة القليلة الجادة التي لا تحسن لعبة الكراسي لا الوظيفية ولا الفنية ..

فكيف الخروج من هــذه الازمة ؟ جانب من الجواب يكمن في تقليب حركة الترجمة على حركة التاليف وخاصة لامهات كتب فلسفة الجمال والنقد النظري وجماليات الرواية والشعر والدراما والسينما والموسيقى لكشف أدعياء الفن والادب والنقد .. وان تقوم القــلة

النادرة من النقاد الجادين على صعيد الوطن العربي بغربلة أنتاجنا .. ثم جرد الجماليات في أبعادها الفكرية لكي نعيد بناء فكرنا وأدبنا وفننا على أسس جديدة .. ذلك لان الناقد ليست مهمته ان ينصح الادباء والفنانين لان التزامهم انما هو أصلا يجب ان ينبع منهم .. التزامهم حتى بالجدية : فعبثا يطلب الناقد من نجيب محفوظ انيتخلص من روحه المكتبية ويغوص في أعماق الشخصيات ليرسم لنا شخصيات تمارس حريتها حتى ولو كانت تفشل في النهاية ، فكما يقول لوكاتش : « القوة الحقيقية والعمق الحقيقي للاثارة الفنية موجهان فوق كل شيء الى الجانب الباطني في الانسان » (عن باركنسون « مشرفا » ـ جورج لوكاتش ـ الرجل وأعماله وأفكاره ، ص ١١٩) . وعبثا يطلب الناقد من امل دنقل ان يترك مقهى ريشي ليعكف على القراءة .. بل عبثا ان يطلب الناقد العودة من بعض شبابنا الاصلاء الذين وجدوا الساحة هكذا فآثروا الصمت كبدر نشأت ، او غادروا الديار ككامل ايوب ، او تغير نمط ابداعه نوعا ما كفارق منيب ، وهاجر بعضهم بفنه الى الشام كسليمان فياض .. ان المهمة الحقيقية الآن هي تطهير الساحة الجمالية مما أصابها من تشويهات لانها هي أساس الابداع .. المهمة المهمة هي جرد النظريات الثلاث المعاصرة التي تؤثر فيالساحة الابداعية عندنا : الماركسية والوجودية والتحليل النفسي .. ليتم التساؤل ماذا يبقى منها للادب والفن ؟ ليأتي بعد هذا التطهير الحديث بالتفصيل عن كل المشكلات الجمالية بشكل ماركسي حقيقي او وجودي حقيقي او تحليل نفسي حقيقي ، وعند ذلك تكون الارض قد مهدت لميلاد فن وأدب جديدين لاجيالنا العطشى لان ترى نفسها في الفن والادب على صورة حقيقية ..

ولقد اقتصرت في هذه الدراسة الحالية والدراستين التاليتين على عملية تطهير : تطهير الذهن في شرقنا العربي من بعض ما دخله نتيجة أنصاف الثقافات وأشباه الترجمات حتى يأتي بعد هذا تناول أكاديمي للمشكلات الجمالية .. وليبدأ التطهير ـ اعتباطا ـ بالساحة الماركسية .

(مجاهد)

ما هي يا ترى مشروعية اقامة علم جمال ماركسي ؟ هل هي مشروعية صحيحة ؟ ان السائد في الآداب الماركسية هو وجود مثل هذا العلم ، بل ويحدد له موضوعه .. يقول غارودي : « هذه الجدلية المعقدة في علاقات العمل الابداعي بالواقع وبالحياة هي الموضوع الاساسي لعلم الجمال الماركسي » (واقعية بلا ضفاف : ص ٢٣١) . ويقول أ. ن. بيزوينوف في دراسته « الجمال في التراث الكلاسيكي للماركسية اللينينية » : « ان علم الجمال الماركسي هو بالدرجة الاولى علم الجمال لفن جديد ، الفن الاشتراكي » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٢٥) . وفي مقابل هذا يجري تصوير عجز علم الجمال البورجوازي .. يقول كريستوفر كودويل : « ان الثقافة البورجوازية عاجزة عن انتاج علم الجمال للسبب عينه الذي يجعل معظم منتجاتها الاجتماعية غير جميلة » (دراسات اخرى عنثقافة منهارة : ص ١١٣) . ان الخطورة هنا في التوحيد بين نظرة من نظرات العلم والعلم بتمامه.. فاذا كان علم الجمال الماركسي موضوعه هو الفن الاشتراكي ، فما هو العلم الذي يدرس الفن غير الاشتراكي ؟ بل الا يمكن لعلم الجمال الماركسي ـ اذا سلمنا بصحة هذا التعبير ـ ان يدرس الفن البورجوازي ـ ان صح هذا التعبير ايضا ـ ؟ أوليست العلاقات الجدلية المعقدة في علاقات العمل الابداعي بالواقع وبالحياة هي موضوع علم الجمال ، لا منذ ان صك بومجارتن هذا المصطلح في القرن الثامن عشر ، بل حتى قبل هذا ؟ لقد ذهب بيزوينوف الى حد أن قال : « لقد اعتبر علم الجمال قبل الماركسي أن صدق التصوير الفني يحدث في الانسان شعورا باللذة الجمالية ، وقد اشار علم الجمال الماركسي بدوره ألى هذه الناحية في الادراك الجمالي » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٤٧) . فاذا كان علم الجمال قبل ماركس قد درس اللذة الجمالية ، وكان هذا الموضوع ايضا موضع دراسة علم الجمال الماركسي فما هي علة تجزئة العلم الى هذين النوعين ؟

لقد تنبه الكاتب السوفياني بسكين في دراسته « الجمال في علم الجمال السوفياني المعاصر » الى خطورة هذا فقال : « علم الجمال هو علم عن العلاقات الجمالية ، اما العلاقات الجمالية ذاتها فتشكل عملية موضوعية مستقلة عن العلم » (المصدر نفسه : ص ١٨١) . وكان بسكين قد تنبه الى خطورة سيادة هذا المتجه في المناهج التعليمية السوفيانية ، فعن مقالة كتبها ترانيموف ضمن كتاب مسائل علم الجمال الماركسي اللينيني الذي أصدره معهد الفلسفة التابع لاكاديمية العلوم السوفيانية عام ١٩٥٦ كتب يقول : « في هذه المقالة ورد تعريف لعلم الجمال اكتسب حقوق المواطنة في المناهج التعليمية : (علم الجمال الماركسي اللينيني هو علم ماهية معرفة الانسان الفنية للواقع وقوانين هذه المعرفة الرئيسية) » (المصدر نفسه : ص ١٧٩) . بل ان الشيء المدهش ان موضوع الجميل ، وهو من الموضوعات التي تشكل محورا رئيسيا في علم الجمال على طول تاريخه وبخاصة عند افلاطون ، يصبح على يد النظرة الماركسية البرانية من خصوصيات علم الجمال الماركسي .. يقول ف. م. موريان في دراسته « المثل الاعلى الجمالي » : « لا يمكن الحل النظري لمسألة الجمالي دون دراسة مستفيضة لمسائل اخرى تكشف عن الناحيتين الموضوعية والذاتية في هذه المقولة المهمة جدا من مقولات علم الجمال الماركسي » (المصدر نفسه : ص ٣٧١) ..

ولقد تعرض أرسطو قديما لموضوع المأساوي والهزلي ، ولكن الماركسية الاورثوذكسية متمثلة في يو. بوريف ترى أن « المأساوي والهزلي مقولتان من مقولات علم الجمال الماركسي اللينيني » (عن المصدر نفسه : ص ١٧٤) .

ان خطورة مثل هذه النظرية هي تحويل علم الجمال من مجرد علم يدرس الظواهر الجمالية ويدلي فيها برأي قد يصيب وقد يخطىء الى معتقدية بل والى ضحية لا وكاك منها .. ان العلم في حد ذاته لا يوصف بالبورجوازية او الاشتراكية ، انما داخل العلم يمكن ان تنشأ نظرة معينة تشكل تاريخا من تاريخه ، ومن ثم يسقط قول كودويل في عنوان احد فصول كتابه « دراسات اخرى عن ثقافة منهارة » : « الجمال: دراسة في علم الجمال البورجوازي » (ص ٧٧) .. ان الخطورة هنا أن يترتب على هذا ، الدعوة الى فن ماركسي ، مع ان الصحيح هو ما قاله هنري لوفافر : « ليس هناك فن ماركسي و (صفات) ماركسية يدرسها الفنان ليبدع جماليا ، بل ثمة نظرية ماركسية في الفن ، وهي ـ شأنها في ذلك شأن كل نظريه ـ تعبر عن تمرس عملي معين وتفعلفيه وتؤثر اثرها في المبدعين » (فيعلم الجمال : ص ٥٥) .. كل ما هنالك ان يكون للماركسية مشروعية أن تدحض النظريات السابقة عليها في الدراسات الجمالية دون ان تتحد بهذا العلم الذي يدرسها .. فما تاريخ الفكر الجمالي الا تجاوزه المستمر للذاتية في تناوله مقولات كالجميل والساخر والماساوي الخ .. وفهمها كمقولات الواقع » (بسكين في : الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٩٥) .

فاذا تم فك التوحيد بين علم الجمال والنظرة الماركسية ، فليس هذا قفزا الى نتيجة معاكسة وهي : نزع الشرعية للماركسية ان تنظر نظرة محددة الى الفن على نحو ما ذهب اليه بليخانوف ـ المفروض فيه انه ماركسي ـ الذي قال : « ان النظرية العلمية لعلم الجمال لا تقيم قواعد للفة ، انها لا تقول له : عليك ان تتبع هذه القواعد والمناهج وتلك تماما » (عن ليفشتز : بليخانوف ص ١٤٩) .. فنفي أن تكون الرؤية الماركسية هي (كل) علم الجمال ، لا يعني انه ليست للنظرية مكانة داخل هذا العلم على نحو ما اوضحه ليفشتز عن بليخانوف :

« في رأيه أن (علم الجمال) لا يعطي لنا أي اساس نظري لتأكيد ان الفن الاغريقي لا يستحق اعجابنا على حين ان الفن القوطي لا يستحق هذا الاعجاب أو العكس بالعكس » (المصدر نفسه : ص ١٥١)

فما هو السبيل اذن الى امكان قيام رؤية ماركسية لعلم الجمال؟ يقول غارودي في كتابه « ماركسية القرن العشرين » (*) : « ان صياغة فلسفة جمالية ليست ترفا نافلا لدى الماركسية . وهي مع ذلك مهمة عسيرة ، لان مؤسسي الماركسية ، ماركس وانغلز ، لم يقوما بصياغة منهجية للمبادىء الجمالية . وكل ما يمكن العثور عليه في كتاباتهما أحكام خاصة على هذا الاثر الفني او ذاك تخللها بعض الملاحظات المتصلة بالطريقة . وهذه عناصر ثمينة ولكن وضعها الواحد الى جانب الآخر لا يكفي لتأليف فلسفة ماركسية للجمال . وهذه الطريقة المدرسية ، طريقة تجميع استشهادات تربط بينها باستنباطات وفقا لقوانين المنطق الصوري لن تتيح لنا ان نحدد وجهتنا في المرحلة الراهنة من تطور الفنون . وينبغي لنا ان نسير على نهج آخر لنعطي الماركسية في ميدان الفنون صياغة خلاقة . وليس هناك الا اشارة قصيرة لماركس يذكر فيها انه كان ينوي اذا ما عرض لهذه المشكلة في دراسة منهجية أن ينطلق من جمالية هيغل على ان يطبق عليها نفس الاسلوب النقدي الذي انتهجه مع الفلسفة الهيغلية بصورة عامة » (ص ٢١٨ - ٢١٩) فاذا غضضنا النظر عن المعقدية في تعبيره الخاص بعلم الجمال الماركسي نجده قد وضع منهجا للماركسيين هو نبذ ما في الهيغلية من مثالية والتركيز على جوانبها الثورية بادخالها ارض الواقع .. فهل فعل غارودي ذلك ؟ بل هل فعله مثلا انغلز من قبل ؟ لقد اشار انغلز الى كتاب « علم الجمال » لهيغل اشارة عابرة عندما أوصى شميت أن يتسلى بقراءته .. يقول في رسالته اليه في ١ - ١١ - ١٨٩١ : « حتى تتخفف وتشعر بالراحة ، أوصيك (بعلم الجمال) ، وعندما ننشغل به قليلا فسوف تذهل » (ماركس وانغلز : رسائل مختارة : ص ٥٢٠) .. اننا لو تصورنا ماركس وهو يدرس مثل هذا الحقل ، فانه لا بد كان عاكفا على جميع أشكال الفن وجميع اتجاهاته في حقبه التاريخية المختلفة ، بل لكان قد درس ما لا يقال عنه انه فن ، وكان بديالكتيكه الذي يدرس اللحظة الفاعلة في الانسان، كان مكتشفا القوانين الجمالية للخلق الفني والتذوق وديالكتيك العلاقة بينهما .. ولقد تصور غارودي نفسه ماركس وهو يقوم بهذه العملية فقال : « هناك طريقتان يمكن بالمشابه ان تأخذنا بيدنا في البحث عن منطلق لجمالية ماركسية : الطريقة التي صاغها ماركس في راس المال والتي هي منطقه الكبير ، ثم طبقها على الحالة الخاصة للاقتصاد السياسي ، والطريقة التي صاغها ماركس تحت اسم (المادية التاريخية) ثم اعطى امثلة رائعة على تطبيقها ولا سيما في (١٨ برومير لويس بونابرت) . لقد كان ماركس حين يعرض لدراسة حدث تاريخي، يؤكد على ان البشر هم الذين يصنعون تاريخهم ، ولكنهم لا يصنعونه بصورة اعتباطية » (ماركسية القرن العشرين : ص ٢١٩) فهل هذا يا ترى هو ما فعله غارودي ؟ وهل هذا يا ترى هو ما فعله الماركسيون الآخرون ؟ ان واحدا مثل لوفافر اكتفى في تعليقه على جماليات هيغل بقوله : « ان بذور المبادىء الاولية الملموسة الموجودة في جماليات هيغل ، وهي بذور عديدة عبقرية ، انما هي اذن مطمورة تحت ركام ضخم من وجهات النظر التأملية التي تخنق تلك البذور ، شانها في ذلك شان ما يحدث في مؤلفات هيغل الاخرى (علم الظواهر) و (المنطق) الخ » (في علم الجمال : ص ٢٦) واكتفى بالسخرية من راي هيغل عن الملهاة عندما قال : « تناول ماركس من جمالية هيغل بعض الآراء التي تعد من روائع الساجلة القلمية والمقارعة . فالملهاة في نظر هيغل ليست ممكنة في كل لحظة وزمن . فهي المرحلة النهائية لكل فترة تاريخية ، وهي أعراض الازمة التي يفقد فيها عصر من العصور الثقة في ذاته فيتهكم بها وينفي وجوده في الهجاء ، والسخرية اللاذعة ، والتهكم والملهاة . وانها لنظرية عميقة (انظر دون كيخوته ، او مؤلفات رابليه أو تارتوف لموليير) . فنفي الذات يكتمل بالضحك (انظر مطلع ١٨ برومير لويس بونابرت لكارل ماركس) . ولسوء حظنا ، نرى ان العهد البورجوازي لا ينتهي تبعا لهذا القانون الهيغلي أي بضحك مرح ! وللعهد البورجوازي ولا شك مهرجوه والعبانيوه ، ولكنهم دامون كئيبون وهزلهم أقرب الى السواد والحلكة !.. فهل نطمع بأن يأتي يوم قريب - أيكون هذا ممكنا ؟ - نرى فيه الهجاء الاعظم مصوبا الى صدر البورجوازية الزائلة ؟ » (المصدر نفسه : ص ٢٦) .

لقد ظل تراث الماركسية بالنسبة لقضايا الادب والفن يركز أساسا على موضوع العلاقة بين الفن والواقع ، وكادت تختفي من النظرية الاهتمامات بالمشكلات الجمالية الاخرى وذلك في مقابل ان علم الجمال البورجوازي - على حد تعبير الماركسيين البرانيين - يهتم بمشكلة الجمال على نحو ما أوضح سومرفيل في دراسته عن المادية الجدلية : « ان المادي الجدلي يلاحظ انه في العالم البورجوازي أو الرأسمالي تميل فلسفة الفن الى أن تتطابق مع جمال الفن حتى انها تتمركز حول مشكلة الجمال » (ضمن كتاب : رونز (مشرفا) : فلسفة القرن العشرين : ص ٤٩٨) .

ان الاهتمام بمسألة الواقعية انما يرجع السبب فيها الى ان الماركسيين قد ساروا في طريق انغلز .. انهم من جهة قد اساؤوا فهم عباراته في حقيقتها ، كما ان انغلز تناول الفن بشكل أفضى الى تلك الدعوى الغريبة عن امكان قيام أدب وفن حزبيين على نحو ما سنرى بالتفصيل .

تنطلق الآداب الماركسية من القضية التي ذهب اليها انغلز في مجال الفلسفة ، والتي لم يقل بها ماركس ، من ان المشكلة الفلسفية الرئيسية هي انقسام العالم الفلسفي الى عالمين : عالم المثالية الذي ينطلق من الذهن ، وعالم المادة الذي ينطلق من الواقع .. وترتبت على هذا نظرة مشابهة في مجال علم الجمال .. يقول ج. نيروشيفين في دراسته « علاقة الفن بالواقع » : اذا كانت القضية الاساسية التي تقسم الفلاسفة الى معسكرين هي قضية علاقة الفكر بالكينونة ، فان قضية علم الجمال الاساسية باعتباره علما يمكن ان تحدد بعلاقة الفن بالواقع ، وان على سائر قضايا علم الجمال الاخرى لتتعلق في آخر تحليل بالطريقة التي تحل بها هذه القضية » (ص : ٥) . واذا كنا نريد ان نتبين صدق هذه القضية من عدمه ، فلنتبينه في مجال الدراسة الجمالية ..

في البدء يحسن ان نصحح ما نسب الى انغلز وهو منه بريء ، وقد نبه هو نفسه الى هذا .. فانغلز لم يرجع الابداع الفني والابداع الفكري الى العامل الاقتصادي كما هو الشائع .. ان نص عبارته تقول في الرسالة التي كتبها الى ج. بلوخ في ٢١ - ٩ - ١٨٩٠ : « وفق التصور المادي للتاريخ فان العنصر المحدد الاقصى في التاريخ هو انتاج وتولد الحياة الواقعية . واكثر من هذا انه لا ماركس ولا أنا قد أكدناه . ومن ثم اذا لوى واحد هذا الى القول بان العنصر الاقتصادي هو العنصر المحدد الوحيد فانه يحول هذه القضية الى عبارة مجردة لا معنى لها ولا دلالة . ان الموقف الاقتصادي هو الاساس ، لكن العناصر المختلفة للبناء الفوقي - الاشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه : المؤسسات التي تقيمها الطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة الى آخره ، الاشكال التشريعية ، بل وحتى انعكاسات كل هذه الصراعات الواقعية في عقول المشتركين فيها ، والآراء السياسية والحقوقية واللاهوتية والفلسفية والدينية وتطورها اللاحق ... انما تمارس أيضا تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وهي في حالات كثيرة تترجح في تحديد (شكلها) . ان هناك تفاعلا لكل هذه العناصر التي منها وسط الحشد

(*) تم تعديل طفيف في أسلوب الترجمة ليتضح المعنى ، واعتذر عن عدم تمكني من الحصول على الاصل الفرنسي .

اللانهائي للاحداث ... تؤكد الحركة الاقتصادية - على نحو نهائي - نفسها كشيء ضروري والا فان تطبيق النظرية على اي فترة من التاريخ سيكون أسهل من حل معادلة بسيطة من معادلات الدرجة الاولى » (ماركس وانغلز : رسائل مختارة : ص ٤٩٨) .

ان انغلز لم يقل ان العنصر الاقصى الوحيد في التاريخ هو الانتاج الاقتصادي بل هو انتاج الحياة.. ولهذا راح يعتذر في الرسالة عينها اذا ما كان المقصود بهذا الاقتصاد فقال : « ان اللوم يجب ان يوجه في جانب منه الى ماركس والي على ان الشبـاب احيانا مـا وضع تاكيدا أكبر على الجانب الاقتصادي عما كان يجب . وكان علينا ان نؤكد المبدأ الرئيسي في مواجهة خصومنا الذين أنكروه ، ولم يكن لدينا دائما الوقت أو المجال او الفرصة ان نعطي المكانة الحقة للعناصر الاخرى القائمة في التفاعل » (المصدر نفسه : ص ٥٠٠) . ولقد كرر انغلز الاعتذار بعد هذا بثلاث سنوات في رسالته الى مرنغ في ١٤ - ٧ - ١٨٩٣ ، يقول : « هناك نقطة اخرى ناقصة ، وعلى أية حال ، فشلنا - ماركس وأنا - في التاكيد عليها بشكل كاف في كتاباتنا ونحن مدانان بالتساوي بالنسبة لها وهي اننا وضعنا ، وكان محتما علينا ان نضع التاكيد الرئيسي في المحل الاول على اشتقاق الافكار السياسية والتشريعية والايديولوجية الاخرى والافعال الصادرة من خلال هذه الافكار من الوقائع الاقتصادية . ولكننا بهذا قد أهملنا الجانب الصوري - أي الطرق والوسائل التي تظهر بها هذه الافكار الخ - من اجل المحتوى مما أتاح لمعارضينا فرصة رائعة لاساءات الفهم والتشويهات » (المصدر نفسه : ص ٥٤٠ - ٥٤١) .

لقد نفى انغلز ان يكون الاقتصاد وحده هو مبعث البناء الفوقي ، البناء الفكري ، ولكن هل أبقى على جدلية أم آلية بين البناء التحتي وبين البناء الفكري ؟ هناك قول شهير في الفلسفة الماركسية يذهب الى ان الحياة ليست محددة بالوعي بل الوعي محدد بالحياة .. لكننا نريد ان ناتي بنص هذه العبارة في سياقها نظرا لاهمية السياق الذي سيغير من المنظور الذي اعتدناه بالنسبة للماركسية في هذه المسالة .. والنص وارد في كتاب « الايديولوجيا الالمانية » وهو يذهب الى ان الاخلاقيات والدين والميتافيزيقا وبقية الايديولوجيات واشكال الوعي المتطابقة معها « ليس لها تاريخ وليس لها تطور » ، غير ان الناس وهم يطورون انتاجهم المادي وتفاعلهم المادي يغيرون مع هذا وجودهم الواقعي وتفكيرهم ومنتجات تفكيرهم . ليست الحياة محددة بالوعي ، بل الوعي محدد بالحياة » (ص : ٣٨) . ها هنا نلمح الديالكتيك في جوهره باعتباره ديالكتيكا للحرية : ليس هناك تطابق آلي بين البناء التحتي والبناء الفوقي لان للانسان لحظته الفاعلة في التاريخ ..

فاذا كان الامر كذلك فلم الحديث أصلا عن انعكاس الواقع في الفن ؟ وحتى اذا قبلنا هذا فان المشكلة لا تكون هي انعكاس الواقع في الفن ، انما بيان ديالكتيكية الانعكاس لا الانعكاس نفسه .. لكن الآداب الماركسية تصر على مسالة الانعكاس ، واذا انتقلت الى ديالكتيكية هذا الانعكاس جاء كلامها على شكل عبارات عامة وتنسى النوعية الديالكتيكية الخاصة .. ان انغلز يتحدث بشكل عام عن تاثير البناء العلوي في البناء التحتي دون ان يدخل في كيفية حدوث هذا التاثير وما هو قانونه .. يقول في رسالته الى مرنغ في ٢٤ - ٧ - ١٨٩٣ : « هناك فكرة خرقاء يقول بها الايديولوجيون الا وهي : لما كنا نرفض تطورا تاريخيا مستقلا للمجالات الايديولوجية المختلفة التي تلعب دورا في التاريخ ، فاننا ننكر عليها ايضا اي تاثير على التاريخ ، وأساس هذا هو التصور اللاجدلي الشائع للعلة والمعلول كقطبين متعارضين بصرامة ، اي التغاضي التام عن التفاعل . وينسى هؤلاء السادة غالبا عمدا انه عندما يحدث عنصر تاريخي ويظهر الى العالم من جراء علل اقتصادية قصوى اخرى ، فان هذا العنصر يؤثر ، ويستطيع ان يؤثر على بيئته ، بل حتى على العلل التي تسببت في نشوئه » (رسائل مختارة : ص ٥٤٢) .

وحتى في مسالة الوعي نجد فهما آليا لا جدليا لها من جانب بعض الماركسيين ، فكودويل مثلا يعرّف الوعي بانه « علاقة بين حدين لا شعوريين : الجسم والبيئة » (دراسات أخرى في ثقافة منهارة : ص ٩١) وهذا عكس ما ذهب اليه هيغل وماركس : « كتب هيغل : (الوجود في حد ذاته ليس حقيقيا بعد ، ان ما جرى استيعابه فحسب هو الحقيقي) وكتب ماركس : (ان العالم الذي جرى استيعابه على هذا النحو وحده هو الحقيقة) » (عن فيشر : ضرورة الفن . معالجة ماركسية : ص ٢٠١) .

لم يحدد ماركس ماديته على انها مادية منطلقة من الواقع ويقسم العالم الى معسكرين ، بل انه ربط ماديته بخلق المجتمع الانساني ، لان ماركس كان مهتما بالانسان وخلقه وتغييره ، ولم يكن مهتما بتقسيمات مدرسية تلقى صعوبات سواء في التنظير أم في التطبيق .. يقول ماركس في « أطروحات عن فيورباخ » : « ان النقطة المحورية في المادية القديمة هي المجتمع المدني ، والنقطة المحورية للمادية الجديدة هي المجتمع الانساني أو الانسانية الاجتماعية » (تذييل ملحق بكتاب الايديولوجيا الالمانية : ص ٦٤٧) .

وحتى يمكننا ان نتمعن في قضية الواقعية التي نرى ان الماركسيين قد أساؤوا طرحها ، يفضل ان نعقد مقارنة بين تقييم ماركس وانغلز لاديب واحد لنتبين ان كان هناك اتفاق بينهما ام ان هناك اختلافا في وجهتي نظرهما ، وما مبعث هذا الاختلاف .. وهذا الاديب هو الروائي الفرنسي بلزاك ..

يقول انغلز في رسالته الى مارغريت هاركنس في ابريل ١٨٨٨ : « ان بلزاك الذي أعتبره أستاذا أعظم للواقعية من جميع الكتاب من نوع زولا في الماضي والحاضر والمستقبل قد أعطى لنا في (الكوميديا الانسانية) تاريخا واقعيا رائعا (للمجتمع) الفرنسي واصفا لنا على نحو سردي تاريخي يكاد يتابعه سنة بعد أخرى من ١٨١٦ الى ١٨٤٨ الطرق التقدمية للبورجوازية الصاعدة على مجتمع النبلاء » (رسائل مختارة : ص ٤٧٩) . ويضيف انغلز في الرسالة نفسها بعد هذا : « وحول هذه الصورة المحورية جمع تاريخا كاملا للمجتمع الفرنسي الذي تعلمت منه ، حتى في التفاصيل الاقتصادية .. اكثر من كل المؤرخين المحترفين وعلماء الاقتصاد ورجال الاحصاء في هذه الفترة مجتمعين » (ص ٤٨٠) .. ان انغلز يرى في الفنان قدرته على رصد التفاصيل التاريخية سنة بعد سنة ورسم أحوال المجتمع ، اما ماركس فانه يلتقط من الفنان الشيء الجوهري .. الشيء الكاشف عن العلاقات الاجتماعية .. يقول ماركس عن بلزاك : « في نظام اجتماعي يسوده الانتاج الرأسمالي نجد انه حتى المنتج اللارأسمالي انما يقع في قبضة التطورات الرأسمالية . فبلزاك الذي يعد بارزا بصفة عامة لالتقاطه العميق للواقع يصف بجدارة في روايته (الفلاحون) كيف ان فلاحا صغيرا يؤدي مهام صغيرة عديدة بشكل مجاني لمرابيه الذي يريد ان يستبقيه خاضعا بارادته الطيبة وكيف انه يتصور انه لم يعط الاخير شيئا من اجل لا شيء لان عمله لم يكلفه اي انفاق نقدي ، اما بالنسبة للمرابي فانه يصطاد عصفورين بحجر . انه يوفر الدفع كأجر ويوقع الفلاح في شركه مما يجعله يتحطم تدريجيا بنزعه من مجال عمله والسقوط أعمق وأعمق في نسيج المنكبوت الذي ينسجه الربا » (ماركس : رأس المال ، الجزء الثالث : ص ٣٩) .. فعلى حين يقف انغلز عند التفاصيل اليومية ليعرف تطور التاريخ ، يلتقط ماركس جوهر العلاقات الاجتماعية من داخل العمل الفني .. فالواقعية عند ماركس ليست هي التفاصيل بل هي التقاط الجوهري وذلك برغم ان انغلز كان يعرف في الوقت نفسه ان الواقعية ليست هي التفاصيل، وعلى هذا استطاع ان يفرق بين بلزاك الواقعي وزولا الطبيعي « ففي الطبيعة يوجد تراكم ، وفي الواقعية يوجد ما أسماه هنري جيمس (اقتصاد النفس العميق) للشكل العضوي » (جورج شتينر : اللغ

والصمت : ص ٢٨٩) .

يوضح لنا هنري لوفافر مفهوم انغلز من الواقعية بقوله : « وانغلز يعين - اذن - خصائص المدرسة الواقعية بشيئين : النمذجة (خلق النماذج Tyjpification) والميل او الاتجاه Rendence يعني الالتقاط الواعي لمتجه الواقعية والميول في اعماق جوهر الحقيقة الواقعية » (في علم الجمال : ص ١٩) وذلك على اساس من قول انغلز في رسالته الشهيرة لمارغريت هاركنس : « الواقعية في رأيي تتضمن - بجانب التفاصيل - الصدق في عرض الشخصيات النمطية في الظروف النمطية » (رسائل مختارة : ص ٤٧٨ - ٤٧٩) .. لكن مثل هذا التعريف انما هو تعريف يرد الالتقاط الفني للواقع الى المحتوى الاجتماعي فحسب دون الرؤية الفنية المفننية .. انه يعني معرفة الناقد أو القارىء اولا للواقع الاجتماعي الذي تدور فيه أحداث العمل الادبي حتى يتبين اذا كان هذا الواقع الاجتماعي المرسوم نمطيا أو لا ، ثم يتبين نمطية الشخصية المتفقة مع هذا الواقع الاجتماعي.. والكلام بهذه الصيغة انما هو صياغة مقنعة لالزام يفرض على الاديب من الخارج .. بل لقد رسم له انغلز الموضوعات التي يتناولها على نحو ما قاله في رسالته الى مينا كوتسكي في ٢٦ - ١١ - ١٨٨٥ : « ان الرواية النزوعية الاشتراكية في رأيي انما تحقق رسالتها اذا استطاعت بتصوير مخلص للعلاقات الواقعية أن تستبعد الاوهام الاعتقادية السائدة الخاصة بهذه العلاقات وتهز تفاؤلية العالم البورجوازي وتبث الشك على نحو حتمي في الصدق الابدي لما يوجد دون ان تقدم هي نفسها حلا مباشرا للمشكلة المطروحة » (المصدر السابق : ص ٤٦٧ - ٤٦٨) .

ان جورج لوكاتش لا يرى في الواقعية انعكاسا للواقع بل رد فعل على الواقع وذلك « ان لوكاتش وهو يستعير مصطلحا من نظرية المعرفة ويقول ان العمل الفني (يعكس) الواقع فانه يقول ان العمل الفني برغم انه ليس مادة للمعرفة بشكل محض انما يتضمن بالفعل معرفة بالواقع . ثانيا انه بقوله ان العمل الفني هو نسخة (للواقع) انما يريد ان يؤكد ان الفن (رد فعل على العالم الخارجي) » (باركنسون: المرجع المذكور : ص ١٢٧) .

وقريب من هذا جاء تعريف سيدني فنكلشتين للواقعية : « ليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الاخرى . فرغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، فانهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها . والفن الواقعي ينبه الناس الى جمال الطبيعة ، كما ينبههم الى جمال البشر . فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التي تسبب لهم الفرح ، ويصور الروابط التي تؤلف بينهم . وهذا الفن يبين - عن طريق اختياره لموضوعاته - كيف ان العالم يتغير ، كما يبين ما هو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس في المجتمع . وهكذا يمكن ان يقال عن الفن الواقعي انه يعكس تاريخ زمانه » (الواقعية في الفن : ص ١١) . الا ان لوكاتش يريد ان يصل الى ان الادب والفن الحقيقيين هما ادب وفن ثوريان ، ومن هنا يوحد بين الفن والفن الواقعي ، فعند لوكاتش : « تعبير (العمل الفني) و (العمل الواقعي للفن) لهما الدلالة نفسها » (باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٣٢) .

اننا اذا لم نسقط القضية اصلا ، قضية ادب واقعي وادب غير واقعي ، فانه سيترتب على هذا تبرير الحديث عن وجود نوعين من الادب والفن : الادب التقدمي والادب الرجعي ، بدل ان يكون هناك ادب واحد فحسب ، ادب للانسان ، فالانسانية لم تعرف حتى الآن ادبا امكن صياغته ضد الانسان ذلك، مثلا، لان « الفاشية تضفي طابعا طغيانيا من خلال احتقارها للانسان ، والشيوعية تضفي طابعا طغيانيا وذلك برفع الانسان فوق ذلك المجال الخاص بالخطأ الخاص والطموح الخاص والحب الخاص الذي نسميه الحرية » (شتينر : المرجع المذكور : ص ٣٠٧) .

فاذا اسقطنا قضية واقع اولا بعكس ثانيا في العمل الفني فهل معنى هذا ان نصل الى انه « لا يوجد أبدا أي فن غير واقعي ، أي لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه » ؟ على نحو ما قاله غارودي في « واقعية بلا ضفاف » (ص ٢٢٥) .. يبدو ان غارودي قد تأثر بمخطوطات ماركس الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤ التي تحدث فيها عن اغتراب الانسان ، لانه يصل الى تعريف جديد للواقعية في الفن بأنها « هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجدد الانسان لنفسه باستمرار باعتبار ان هذا الوعي أرقى اشكال الحرية » (ص ٢٢٦) .. ان غارودي الذي كان مختنقا من قبل في الانعكاس الآلي قد خرج على كل انعكاس ، بمعنى انه لا يجدد داخل الماركسية بل انه خرج على جلدها بمثل قوله : « ان الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله وأن يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة او لشعب معين وان يعبر عن الحركة الاساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل .. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان » (ص ٢٢٧) . وهكذا قسم غارودي العالم الى قسمين على غرار انغلز ولكن في اطار جديد : الفيلسوف له عالم ، والفنان له عالم آخر .. الفيلسوف برسم حركة التاريخ والفنان لا شأن له بهذه الحركة .. واذا كان الفنان لا شأن له بحركة التاريخ فلماذا يقول غارودي في الكتاب نفسه : « ان يكون الانسان واقعيا لا يعني على الاطلاق نقل صورة للواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلي » ؟ (ص٢٢٦)

لقد نقل غارودي مشكلة الفن من مشكلة الانعكاس ومشكلة الواقعية ، الى مشكلة الخلق : « ان مشكلة الفن هي قبل كل شيء مشكلة الخلق ، وبالتالي فان كل نظرة تشوه الفعل الخلاق آلية أو مثالية او معتقدية سيكون لها في فلسفة الجمال نتائج يسيرة الادراك على الفور . ولذلك فان النظرة الى فلسفة الجمال هي حجر الزاوية في تفسير الماركسية » (غارودي: ماركسية القرن العشرين : ص٢١٩) .

هنا وتفقد الماركسية الارض .. فان حديثها عن الخلق انما هو كلام في المطلق لا ينبع من واقع الاعمال الفنية .. وبطبيعة الحال ان للخلق ثلاث مراحل : مرحلة ما قبل انتاج العمل الفني ، ثم الخلق متجسدا في العمل الفني ، ثم الخلق مستعادا في التذوق .. وبطبيعة الحال ايضا لا مشروعية هناك بالنسبة للماركسية او غيرها من المدارس حتى في علم النفس للتحدث عن الخلق الفني من حيث هو تكوّن داخل نفسية الفنان .. وفي النقطة الثانية لا يجب ان يأتي حديث للماركسية عن الشخصيات الخلاقة في العمل الفني أو الادبي ، بل يكون الحديث عن كيف اخلق هذه الشخصيات الخلاقة .. ولا يجد غارودي في هذه النقطة سوى ان يردد كلام ارسطو عن المستحيل الممكن بأسلوب جديد : « الاسطورة - اذن - ليست تقنية للخروج من التاريخ، بل هي تذكير بما هو تاريخي حقا في هذا التاريخ : بفعل المبادرة الانسانية . وهذا ما يوصي بمثله ارسطو في حديثه عن المأساة : فالمأساة ليست محاكاة حادث ما أيا كان ، بل محاكاة حادث هو في الوقت نفسه نموذج ونبراس عمل ويحمل معه زمانيته الخاصة » (المصدر السابق : ص ٢١١) .

في داخل العمل الفني كيف يتم الخلق على نحو ما يتجسد ؟ كيف تتبنى الشخصية ؟ دينامية التكون الفني ، عناصرها ؟ التعضون بين الشكل والمحتوى هل له معيار ؟ المفروض وجود وحدة بين الشكل والمحتوى ، ولكن هل كل عمل فني تتحقق فيه هذه الوحدة ؟ كيف تحدث فنيا المتعة الجمالية ؟ هذه أسئلة لا نجد لها اجوبة عند غالبية الماركسيين لان الاهتمام انصب لديهم على وظيفة الفن ودور الفنان في

بناء المجتمع .. ولا نحظى الا بما يقوله لوكاتش بعمق وموسوعيـــة .. لماذا ؟ يبدو انه أدرك جـــــوهر ما في الماركسية ، من انها المنهج ، الديالكتيك ، والديالكتيك هو اكتشاف الحركة التي تزيح النقاب عن الحرية .. ليس كافيا اذن ان نعرّف الفن الواقعي بأنه خلق الشخصية النمطية في الظروف النمطية ، لانه سيبقى : وكيف أحقق هـــذا ؟ وما السبيل الى معرفة انني حققت هـــذا ؟ من هنا يدخل لوكاتش ما يسميه مقولة التموضع اللامتعين Undetirmend Objectification

يقول في مقالته عن الموسيقي بيلا بارتوك : « أحب ان اشير هنا الى مقولة هامة في علم الجمال عندي الا وهي التموضع اللامتعين ، فهـذه المقولة لها مصدرها في الجوهر الخالص للفن . ان الموضوعية العريضة والمكثفة لعالم التنافر لا يمكن التعبير عنها في الفن الا من خلال عملية تجانس تبدأ من الانسان وتعود اليه . وهذه العملية ، او عمليـــــة التجانس على أية حال ، تحرم مقدما الموضعة المباشرة لبعض عنـاصر الواقع الحاسمة » (لوكاتش : بيلا بارتوك : ص ٤٩) . ويضيف موضحا الامر : « هذه الموضوعية اللامتعينة تجعل هذه النمطية المختارة بعناية ممكنة حيث تختفي عناصر عديدة عينية ومدركة مباشرة او على الاقـل تشحب في الخلفية ، هذه هي العناصر التي تجعــل تغير حقبة ما تظهر حتى في الحياة اليومية » (المصدر نفسه : ص ٤٩) .. بمعنى ان الشخصية الفنية لا تلتقط من الحياة (بعبلها) ، بل تجري صنفرتهـا وغربلتها بحيث يصبح لها سيماء فكرية تجعلها تتساءل عن مصيرهـــا وتعي هذا المصير « فالسيماء الفكرية هي التي تؤلف كذلك الوسيــلة الرئيسية لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة » (لوكاتش : دراســات في الواقعية : ص ٢٢) . انه بالرؤية الديالكتيكية الحقة استطــاع ان يحل مشكلة الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقــه . وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبــادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الانسانية . ان أناس الواقــــع لا يعملون جنبا الى جنب ، بل من اجل بعضهم وضد بعضهم بعضــا . وهذا الكفاح هو الذي يؤلف اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية » (المصـــدر نفسه : ص ٢٦ ــ ٢٧) . ان لوكاتش معني بالامكانيـــة الانسانية في صنع القرار والتاريخ ، وهذه هي رؤياه الجمالية مستفيدا في هذا من تراث أرسطو : « ان الحقيقة الادبية (بعكس الواقـــــع الموضوعي) ترتكز الى ان ما يرتقي الى واقع مصاغ ادبيا ان هو الا ما ينطوي عليه الانسان كامكانية . ان التخطي الادبي يقوم على اعطاء هذه الامكانية الغافية في الانسان تفتحا كاملا » (ما بين القوسين من عندي) (المصدر نفسه : ص ٢٧) . ومن هنا فليس صحيحا ما قــاله باركنسون في دراسته « لوكاتش حول المقولة المحورية للجماليات » : « ان الارتباط بين النمط والواقعية ليس جديدا عند لوكاتش ، فهـو موجود في النصوص الكلاسيكية للجماليات الماركسية ، في خطــاب انغلز في فبراير ١٨٨٨ الى مارغريت هاركنس » (باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٣٣) .

ان كل فن عظيم فيه هذا التحريك للشخصيات ، الامر الذي يجعل مـن هـذا التحريك مثلا اعلى للمتلقي فيشتعل به ويشعله بـدوره للآخرين . وان كشف الامكانـات هـو مصدر تلك البهجـة الجمالية ، مصـــدر ذلــك المثــل الاعلــى الجمالــي الـــذي يعــد انموذجا يحتذى .. وكما قال موريان في دراسته « المثل الاعــلى الجمالي » : « ان المثل الاعلى الجمالي التقدمي في أي عصر لا ينــاقض تطور الواقع ، بل يعتمد على الامكانات الكامنة فيــه موضوعيا وعـلى خواصها وقوانينها الموضوعية على اعتبار انه (المثـل الاعلى الجمالي) التعبير الحسي المشخص عن هذا التطور » (الجمال في تفسيـــره الماركسي : ص ٣٨١) .

بهذه الرؤية ينتفي وجود ادب بورجوازي وادب بروليتــاري ، فالادب ادب ، والا سقطنا في مرحلية الابداع ، مع ان الابداع في كـل عصر يتجاوز العصر الى (المطلق) على نحو ما أوضح ماركس نفســه بقوله : « يصوغ الحيوان المادة وفق مقياس النوع الذي ينتمي اليـه وحاجته فقط ، في حين يستطيع الانسان ان ينتج حسب مقــاييس اي نوع وان يضع في الشيء القياس المناسب . وبفضل ذلك يصـوغ الانسان المادة وفق قوانين الجمال ايضا » (نقلا عن : بوسبيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمــالية في : الجمال في تفسيره الماركسي : ص ٢٣٠) . وعبر فيشر عن هذا بشكل آخر فقال : « ان الملامح الدائمة للبشرية يجري التقاطها حتى في الفن المشروط بعصره » (المرجع المذكور : ص ١٣) .

اذن ليس صحيحا وجود أدب بورجوازي وأدب بروليتاري لان الادب الواقف ضد الانسان اذا ما تمعنا فيه سنجده مفتقــدا للشروط الفنية والجمالية .. ومن ثم فليس صحيحا ما قاله ماو تسي تونغ : « في الحق يوجد فن وأدب مقصود للمستغلين والمعتدين . ان فن وأدب طبقة الملاك هو فن وأدب اقطاعيان » (ماو تسي تونغ : احاديث فــي ساحة ينيان حول الفن والادب : ص ١٣ ــ ١٤) .

لماذا يا ترى يكتب الاديب ويبدع الفنان ؟ الامر كما صـور فيشر : « لما كان وجود توازن دائم بين الانسان والعالم المحيط غير متوقع ان يوجد حتى في أرقى المجتمعات تقدما فان الفكرة توحي بأن الفن لــم يكن مجرد شيء ضروري في الماضي ، بل سيظل دائما هكذا » (ضرورة الفن . معالجة ماركسية : ص ٧) . اللاتطابق مع الواقع هو جوهــر انطلاق الابداع .. وهذا اللاتطابق ليس الا التطلع الى الحرية التــي يتسع أفقها مع كل تقدم اجتماعي .. « ان الوظيفة الدائمة للفن هي اعادة خلق ، بالنسبة لتجربة كل فرد ، امتلاء (كل ذلك الذي ليس عليه) اعادة خلق امتلاء الانسانية بأسرها» (المرجع السابق : ص ٢٢٣) . انه اغتراب الانسان الذي يلاحقه مع كل نقلة اجتماعية متخذا اشكالا جديدة .. ومن هنا يظل سعي الفنان الى القضاء على هذا الاغتراب .. وربما كان سبب هذه المقاومة للاغتراب مصدر خلود الفن ، لاننا نستعيد في كل عمل فني ذكرى مقاومـة الاغتراب ، ذكرى ممارسة الحرية .. « ان العمل الفني هو ساحة للاضداد الموطدة من نوع أو آخر . واذا لم يحتو على أي صراع ضد الافراد فانه يكون ذاتية متجانسة تماما مما يجعله لا تمايز فيه » (سمرفيل : المصدر المذكور : ص ٤٨٣ ــ ٤٨٤) . وفي هذا يقول لنا جورج طومسون : « لماذا يتوق الشعراء الـى طلب المستحيل ؟ لان هذا هو الوظيفة الجوهرية للشعر ، وهي وظيفة ورثها من السحر » (طومسون : دراسات في المجتمع الاغريقي القديم ، الجزء الاول : ص ٤١٣) . وكلما سيطرنا وحققنا جانبا من الحرية اتسع الافق بنا وبها مما يدفعنا الى البحث عنها من جديد .. وهذه الحرية هـي مبعث الجمال : « يعتبر جميلا في مفهوم ماركس وانغلز الفلسفي الجمالي العام ، اي يحدث لذة جمالية كل ما هو حق ثوري متطور عضويا ومنسجم ، ويعتبر قبيحا أي يحدث اشمئزازا جماليا كل ما هو مثل مظلوم مشوه لا ثوري » (بيزويتوف : المرجع المذكور : ص ١٥٠) .

ليس هناك شيء اسمه أدب للحياة وأدب للادب .. وحتى لو وجد فن للفن فانه لن يوجد الا في المجتمعات اللاطبقية حيث يفترض انـه تم القضاء على كل تنــــاقض وكل اغتراب .. وبهذا نصل الى عكس ما وصل اليه بليخانوف عندما قال : « ان الاعتقاد بالفن للفن ينشــا حيثما لا يكون الفنان متناغما مع بيئته الاجتماعية » (الفن والحيــاة الاجتماعية : ص ١٥٦) .

فاذا كان ماو تسي تونغ قد ادرك تماما لماذا يطلب الناس الادب والفن بقوله : « بالرغم من ان حياة الانسان الاجتماعية هي التي تشكل المصدر الوحيد للفن والادب وهي اكثر حيوية وثراء بشكل مذهل مـن الفن والادب كفن وأدب ، فان الناس لا يقتنعون بالحياة الاجتماعيــة وحدها ويطلبون الادب والفن . لماذا ؟ لانه بالرغم من ان الاثنين جميلان، فان الحياة منعكسة في الاعمال الفنية والادبية تستطيع ان تكون ويجب ان تكون على مستوى ارقى وقوة أعظم وتركيز أشد ونمطية اكبر واقرب

للمثال ، ومن ثم تكون أشمل من الحياة اليومية الفعلية » (ماو تسي تونغ : المرجع المذكور : ص ٢٤) .. اذا كان قد أدرك هذا فلماذا قسم الادب بطريقة انغلز الى نوعين : أدب ثوري وأدب رجعي ؟ ادب للبروليتاريا وأدب للبورجوازية ؟ هل هذه رؤية حقيقية للبورجوازية ؟ هل البورجوازية كلها متجانسة ؟ ألم يقل انغلز في رسالته الى شميت في ٢٧ - ١٠ - ١٨٩٠ : « ان ما ينقص هؤلاء السادة جميعا انما هو الديالكتيك . انهم لا يرون دائما الا علة هنا ومعلولا هناك . وكون هذا تجريدا ضحلا ، وان مثل هذه الاضداد القطبية الميتافيزيقية لا توجد في العالم الواقعي الا وقت الازمات على حين ان العملية المتسعة الكلية تستمر على شكل تفاعل .. وان كل شيء هنا نسبي وليس مطلقا على الاطلاق - كل هذه أمور لم يبدأوا في تبينها على الاطلاق . ان هيغل لم يوجد اطلاقا بالنسبة لهم » (ماركس وانغلز : الاعمال المختارة ، الجزء الثاني : ص ٤٩٦) ولم يكن ماركس وانغلز يتحدثان حديثا مطلقا عن رأسمالية واشتراكية ، بل كانا يتحدثان ايضا عن اشتراكية اقطاعية وبورجوازية اشتراكية .. يقولان عن فترة عودة الملكية في فرنسا بين ١٨١٤ و ١٨٣٠ : « حتى تتمكن الارستقراطية من اثارة العطف اضطرت الى أن تغض الطرف مؤقتا عن مصالحها وان توجه اتهاماتها ضد البورجوازية باسم مصلحة الطبقة العاملة المستغلة وحدها . وهكذا تمكنت الارستقراطية من ان تنتقم بأن تغني أهاجيها الساخرة عن سيدها الجديد وتهمس في أذنه بالتنبؤات المهلكة عن الكارثة القادمة . وبهذه الطريقة ظهرت الاشتراكية الاقطاعية : مزيجا من الانتحاب والاهاجي ، مزيجا من صدى الماضي ومخاطر المستقبل ، ويتم هذا أحيانا بنقدها المرير اللاذع البارع مما يجعلها تصيب صميم قلبها ، ولكن دوما على نحو سخيف في تأثيره بسبب عجزها التام عن فهم سير التاريخ الحديث » (ماركس وانغلز : البيان الشيوعي ، الجزء الاول من الاعمال المختارة : ص ٥٥) .. ثم يتحدثان عن البورجوازية الاشتراكية فيقولان : « ان البورجوازيين الاشتراكيين يريدون كل مزايا الظروف الاجتماعية الحديثة بدون التعرض للصراعات والمخاطر الناجمة بالضرورة عن هذا . انهم يريدون الحالة القائمة للمجتمع بدون عناصرها الثورية والمفككة . انهم يريدون بورجوازية بدون بروليتاريا » (المصدر السابق : ص ٦٠) .. ويضيفان : « ان الاشتراكية البورجوازية تحظى بقمة تعبيرها عندما ، وعندما فقط تصبح مجرد تعبير من تعابير الحديث . انها تنادي بالتبادل الحر : لصالح الطبقة العاملة . الحماية الجمركية : لصالح الطبقة العاملة . اصلاح السجون : لصالح الطبقة العاملة . هذه هي الكلمة الاخيرة ، والكلمة الوحيدة الجادة للاشتراكية البورجوازية . انها تتلخص في عبارة واحدة : البورجوازية هي بورجوازية : لصالح الطبقة العاملة » (المصدر السابق : ص ٦١) .

فاذا كان يحدث مثل هذا التفصيل للمجتمعات في الدراسة الاجتماعية والسياسية أفلا يجب ان يحدث اشد منه للفن ؟ بل حتى على فرض صحة وجود بورجوازية متجانسة ، أليس مطلوبا من الاديب والفنان ان يغيرا من مفاهيم هذه الطبقة ؟ انهما لا يبدعان للبروليتاريا والا كنا ندور في فراغ ونكون قد أشحنا بأعيننا عن الديالكتيك .. البروليتاريا تكتب للبروليتاريا والبورجوازية للبورجوازية وكفى الله المحسنين شر القتال .. ان الاديب والفنان انما يبدعان للناس جميعا ، بهدف محاولة اقناع من لا يقتنع عن طريق وسائله الفنية .. « فليست وظيفة الفن أن يدمر الابواب المفتوحة مقتحما ، بل بالاحرى عليه أن يفتح الابواب المغلقة » (فيشر : المرجع المذكور : ص ٢١٠) . ومن ثم تسقط كل دعوى قائلة بوجود احساس جمالي بورجوازي ووجود احساس جمالي بروليتاري .. ان هناك احساسا جماليا يمكن أن يغتني اكثر مع ترقي الوعي وتقدم المجتمع .. لا مجال هنا لقول بيزويتوف : « وتبدو هذه الخاصة البدئية لهذا الاحساس البروليتاري الجمالي (ربط العنصرين العقلي والانفعالي ، الذاتي والموضوعي ، المعرفة والتقييم) اكثر ما تكون جلاء اذا ما قورن هذا الاحساس بالاحساس البورجوازي الجمالي بالعالم » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ١٣١) .. ان الادب موجه للجميع ، للمعتقدين بالاتجاه ولغير المقتنعين بغية جذبهم ، ولا محل لقول ماو تسي تونغ : « ان مشكلة (لمن) هي مشكلة رئيسية ، مشكلة مبدئية » (المرجع المذكور : ص ١٨) .. وروعة الشخصية الفنية في قدرتها على تغيير المتذوق على النحو الذي أوضحه لوكاتش بشموليتها .. يقول : « ان موضوع الشمولية هو في الحقيقة بصيرة وفهم يمكنان المتذوق من (تغيير وتعميق) مشاركة الشخصية عندما يعود من عالم التأمل الجمالي الى عالم الممارسة » (عن باسكال : جورج لوكاتش ومفهوم الشمولية : ضمن كتاب باركنسون المذكور : ص ١٤٩) .

ان الدعوة الى أدب وفن حزبيين دعوة غريبة على الماركسية ، لان الحزب هو طليعة الطبقة العاملة ، والادب - وهو ثوري بطبيعته - رؤية مستقبلية للانسان عن مجد الانسان ، سواء كان مبدعه عضوا في الحزب او خارجا عنه .. فكيف اذن يطلب لينين من البروليتاريا الاشتراكية « ان تطرح مبدأ الادب الحزبي ، عليها ان تطور هذا المبدأ وأن تضعه في الممارسة على نحو كامل وتام بقدر الامكان ؟ » (لينين : التنظيم الحزبي والادب الحزبي في : الاعمال الكاملة ، المجلد العاشر ، ص ٤٥) . واذا كان لينين يتساءل في الموضع نفسه : « هل انت حر في علاقتك بالناشر البورجوازي ايها السيد الكاتب ، حر في علاقتك بالجمهور البورجوازي الذي يطالبك بحديث الادب المكشوف في الروايات واللوحات وبالبغاء (كبديل) عن الفن (المقدس) الرائع ؟ » (المصدر نفسه : ص ٤٨) اذا كان يتساءل مثل هذا التساؤل وكان لهذا التساؤل مصدره من الحقيقة ، فليس معنى هذا القفز الى وجود أدب حزبي وأن نطلق الصيحة : « فليسقط الكتاب اللاحزبيون ! فليسقط سادة الادب الفائقون ! على الانسان ان يصبح (جزءا) من القضية العامة للبروليتاريا ، عليه ان يكون المسمار والترس في آلة ديمقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطليعة الواعية سياسيا الكاملة لجميع الطبقة العاملة » (المصدر نفسه : ص ٤٥) . واذا كان لينين صاحب الثقافة المتسعة توصل الى مثل هذا الرأي فماذا يمكن ان نتوقع من عبارات يقولها تابعه خروشوف الا ان تأتي على شكل عبارات عامة فيها نغمة تهديد ووعيد : « علينا أن نعترف ايها الرفاق ان بعض كتابنا وفنانينا يفقدون بين الحين والحين قدرتهم على التحمل ويشطحون . انهم يفسرون مهمات الادب والفن تفسيرا غير صحيح ، ويصورونها في ضوء زائف . انهم يدعون ان على الادب والفن الا يتناولا سوى أوجه القصور وأن يبحثا أساسا عن الجانب الاسوأ من الحياة ، وأوجه النقص ، وأن يتجاهلا كل الايجابيات . ومع هذا ، فان الايجابي الجديد والتقدمي ، هو المهم في الواقع المتطور السريع للمجتمع الاشتراكي » (خروشوف : الرسالة الكبرى للادب والفن : ص ٣٤) .

لا بأس ان تكون هناك دلالة سياسية للعمل الفني ، ولكن ان يستحيل هو نفسه الى سياسة فهذا ما يحرف الادب ويحيله الى مجموعة تسجيلية خالية من النبض والرموز السطحية الخالية من الاعماق الانسانية .. ان الادب والفن طوال تاريخهما منحازان ، منحازان لصف التقدم والانسانية ، يساهم في هذا الادباء والفنانون كل قدر امكاناته ورؤاه .. والقول بوجود أدب حزبي وأدب غير حزبي هو قول ثنائي لا يتبين حقيقة الفن ، وعكس هذا هو النظرة الواحدية بعكس ما وصل اليه ماو تسي تونغ الذي قال : « ان أي معارضة لهذه المهمة (مهمة الادب الحزبي كما صورها لينين) انما ستفضي بالتأكيد الى ثنائية او تعددية ، وهي في جوهرها ترقى الى عبارة تروتسكي : (السياسة - ماركسية ، الفن - بورجوازية) » (ماو تسي تونغ : المرجع المذكور : ص ٣٢) .

لقد لام كل من ماركس وانغلز لاسال على عمل ادبي له بسبب

النزوع الذي يند عن الفن وطغيان الافكار .. فقال له ماركس في رسالته اليه في ١٩ ـ ٤ ـ ١٨٥٩ : « كان عليك ان تزيد من اضفاء الطابع الشيكسبيري على ما أوردته ، وانني في هذا أغلبك لانك أضفيت عليه طابعا شيلريا بتحويلك الافراد الى مجرد ابواق ناطقة بروح العصر » (رسائل مختارة : ص ١٤٠) . وقال له انغلز في رسالته اليه بتاريخ ١٨ ـ ٥ ـ ١٨٥٩ : « استنادا الى رأيي (الخاص) في الدراما الذي يتألف من عدم نسيان الواقعي من اجل المثالي ، عدم نسيان شيكسبير من اجل شيلر... » (المصدر نفسه : ص ١٤٢) وبدل أن يحدثاه صراحة بأن عمله ليس عملا فنيا راحا يوجهان اليه القول الهين ليعدّل في عمله .. واذا كانت النصيحة هي ما قاله انغلز في رسالته لمارغريت هاركنس : « اني بعيد كل البعد من ان أخطئك لانك لم تكتبي رواية اشتراكية خالصة ، رواية ذات نزوع كما نسميها نحن الالمان لتمجيد الآراء الاجتماعية والسياسية للمؤلفين . ليس هذا على الاطلاق ما أعنيه . فكلما كانت آراء المؤلف اكثر خفاء كان هذا أفضل للعمل الفني » (المصدر نفسه : ص ٤٧٩) . ولكن ما هي الوسيلة لهذا الاخفاء ؟ لم يحدثنا انغلز ان الفن بناء بالصور على حين ان العلم والفلسفة بناء بالمفاهيم والافكار . ولم يتغلغل ديالكتيكيا اكثر ليتبين ان العلم احيانا ما يبنى بالصور ولهذا لا بد ان هناك فارقا نوعيا في استخدام الصورة في الفن واستخدامها في العلم .. يقول بوسبيلوف : « ان العلم يستخدم الصور لتوضيح موضوعاته العامة ، فصوره تلعب لهذا دورا (مساعدا) في حين ان لصور الفن (قيمة قائمة بذاتها) » (الجمال في تفسيره الماركسي : ص ٢١٤) .. ليست المسألة اذن ان ماركس وانغلز « كانا يدافعان عن انحياز الصورة الفنية نفسها ، مطالبين بان تتضمن فكرة واضحة يتم التعبير عنها بجلاء » (نيدوشيفين : المرجع المذكور : ص ١٧) .. وليست المسألة ما قاله غارودي : « لا نرى في الدين والفن الا طريقتين دنيويتين ، وطرق المعرفة تقولان بالصور ما ستترجمه الفلسفة دون أي بقايا الى مفاهيم » (ماركسية القرن العشرين : ص ٢١٤) ذلك ان الصور الفنية يمكنها ان تلتقط الحقيقة في شمولها وتفاعلها ، وبهذا يمكن تفسير انتصار بلزاك الفنان المؤمن بالانسانية على بلزاك السياسي الملكي النزعة .. ولهذا قال لوكاتش عن شخصيات دوستويفسكي : « ان جدل تطور الشخصيات ، كفاحها الايديولوجي ، يتخذ اتجاها مختلفا تماما عن الاهداف الواعية التي واجهها دوستويفسكي الصحفي. ان التساؤل الشعري اذا ما وضع بسلامة ينتصر على المقاصد السياسية ، على الجواب الاجتماعي للكاتب » (مقالة لوكاتش عن دوستويفسكي ضمن كتاب جمع مقالاته رينيه ويلك بعنوان : دوستويفسكي: ص ١٥٦) . وبهذا يمكننا ان نصل ، كما وصل دويتشر ، الى ان « الرائعة الادبية انما تؤثر في العقل السياسي بتخصيبه وانرائه من الداخل لا باذهاله » (مهرطقون ومرتدون : ص ٣٦) وبهذا لا يأخذ الفن من السياسة ، بل يحدث العكس وتأخذ السياسة من الفن ..

وان منطلقات خاطئة بصدد الادب والفن يمكن ان تفضي الى نتائج خاطئة بصدد النقد .. لقد اوضح ماوتسي تونغ معايير النقد فقال : « يوجد معياران في الفن والنقد الادبي : معيار سياسي ومعيار فني . وحسب المعيار السياسي تكون جميع الاعمال طيبة تلك التي تسهل الوحدة والمعارضة ضد اليابان والتي تشجع الجماهير على ان يكون لها قلب واحد وعقل واحد والتي تعارض التقهقر وتؤيد التقدم ، ومن جهة أخرى تكون جميع الاعمال سيئة تلك التي تقوّض الوحدة والمقاومة ضد اليابان والتي تبذر الفرقة والتفرقة بين الجماهير والتي تعارض التقدم وترجع الناس القهقرى ... وحسب المعيار الفني تكون جميع الاعمال طيبة او طيبة نسبيا تلك التي تتمتع بكيف فني مرتفع نسبيا ، وتكون الاعمال سيئة او سيئة نسبيا تلك التي تتمتع بكيف فني منخفض نسبيا . وبطبيعة الحال هذه التفرقة تقوم ايضا على التأثير الاجتماعي » (المصدر المذكور : ص ٣٥ ـ ٣٧) حتى العنصر الفني الضروري هنا يرتد الى عنصر اجتماعي ! ولكن ، فلنفرض اننا لسنا في حالة حرب مع اليابان فكيف نتصرف ساعتها نقديا ؟ ان فيلسوف (حول التناقض) نسي تعاليمه الديالكتيكية عن الملامح العامة للديالكتيك والملامح الخاصة له .. لم يحدثنا عن القواعد العامة للنقد والقواعد النوعية الخاصة به .. وهكذا يرتد النقد الى السياسة وينطبق عليه ما قاله جورج شتينر : « في مثل هذه الظروف لا تكون امام الناقد سوى وظيفتين : انه مفسر للعقيدة الحزبية وكاشف للهرطقة » (المرجع المذكور : ص ٢٧٤) .. ان بليخانوف يقول : « ان المهمة الاولى للناقد هي ترجمة الفكرة الموجودة في عمل فني ما من لغة الفن الى لغة المجتمع لايجاد ما يمكن الاصطلاح عليه بانه المعادل الاجتماعي للظاهرة الادبية المعطاة » (عن كتاب : باركنسون : المرجع المذكور : ص ١٩٤) وبهذا « يدلل الناقد الماركسي على معتقده من انه مشغول لا بمسائل الرأي بل بتحديدات الواقع الموضوعي » (شتينر: المرجع المذكور : ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥) . ان رسالة الناقد الماركسي يجب ان تكون عكس هذه الدعوة .. يجب ان تكون تحذيرا ضد المتقدية الجزمية وضد ان يستحيل الادب الى رؤية سياسية فقط والا سقطنا في آحادية الجانب التي ترفضها الماركسية .. ان الفن والادب ليسا في كل العصور ثوريين فحسب ، بل هما دائما قبل الثورة ، واذا حدثت الثورة فانهما يتجاوزانها من اجل مزيد من الثورية .. واذا لم يحدث هذا فليس ما لدينا أدبا وفنا على الاطلاق .. اننا لا يجب ان نستدل على عظمة الفن من عظمة الواقع ، بل العكس بالعكس ، « في ذروة معركة الثورة السوفياتية ، من اجل البقاء المادي ، وجد تروتسكي الفرصة ليؤكد ان (تطور الفن هو اقصى اختبار دال على حيوية ومعنى كل حقبة » (عن شتينر : المرجع المذكور : ص ٢٨٩) .

ان النظرية الماركسية في مجال الجماليات انما تثير عديدا من القضايا والمشكلات فيها سلبياتها من سوء الفهم والتطبيق وفيها ايجابياتها من حسن الفهم والتطبيق . ولقد عرّف رالف فوكس الماركسية فقال : « ان الماركسية تضع الانسان في مركز فلسفتها ، فعلى حين انها تعلن ان القوى المادية قد تغير الانسان فانها تعلن على نحو اكثر تاكيدية ان الانسان هو الذي يغير القوى المادية وفي خلال هذا انما يغير نفسه » (الرواية والشعب : ص ٢٦) . انها بلغة لوكاتش بحث عن الانسان الشامل وسعي الى ان يتحقق ، عن طريق القضاء على اغتراب الانسان ، بل لقد عرّف ماركس الاشتراكية فقال : « الاشتراكية هي وعي الانسان الذاتي الايجابي » (انظر مقال : من الاغتراب الى الاشتراكية الى الاغتراب : ص ٧٤) . ومن ثم فان « على الانسان ان يصبح اجتماعيا او اشتراكيا بمعنى انه سيسكن في مجتمع جمالي مع عالم منتج انسانيا من حوله بعد أن ينظم هذا المجتمع وفق قوانين الجمال ويدرب حواسه على ان يتناول كل شيء من اجل الشيء نفسه » (المرجع السابق : ص ٧٦) وان جوهر الماركسية في قدرتها التنبؤية على نحو ما قاله لوكاتش : « ان الماركسية قد أقرت دائما بالوظيفة الاستباقية التنبؤية للايديولوجية . واذا أردنا ان نبقى في نطاق الادب فلنتذكر ما قاله بول لافارغ حول تقييم ماركس لبلزاك (ان بلزاك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب ، بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لا تزال في زمن لويس فيليب في وضع جنيني ولم تتفتح الا بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث تفتحا كاملا) . هل تصح فكرة ماركس هذه في زماننا الحاضر ايضا ؟ طبعا » (دراسات في الواقعية : ص ١٤٤) وحتى لو قال بعضنا كلا ، فانها نظرية لا يمكن الاغضاء عنها تماما ، فالامر كما قال جورج شتينر في كتابه « اللغة والصمت » (ص ٣١٤) : « سواء بوعي أم دون وعي ، فان نظرتنا المعاصرة الكلية للفن قد تسلل اليها وعي ماركس بالسياق الاجتماعي والدينامية التاريخية . وحتى معظم (النقاد الجدد) ... يدينون للتراث الماركسي ببعض التحقق للوسط الاقتصادي او الاجتماعي الذي يقوم وراء الاسلوب الشعري . وفي الحقيقة ، قد

سقوط

حين مشينا في الاسواق
ورأينا الاقنعة الحمراء الخضراء
وسمعنا شقشقة الببغاء
يهذر في كل مكان
نفس الكلمات الجوفاء
يدهنها بالزبد وبالحلواء
كما يخفى طعم الزيف ويحظى بالاصفاء .

حين أردنا ان نلبس في السيرك قناعا
نتخطر فوق الحبل المشدود ونفرد باعا
نتلوى فوق الاعواد المنصوبه
نتلون كالحرباء المعصوبه
من داخلنا هاجمنا الصدق

كالسيف المسنون الحد
وسقطنا من فوق الحبل المشدود وقوفا
منتصبي القامة مرفوعي الرأس .

قامتنا تنتصب تطول تطول
تعلو تعلو فوق الاعواد تصول
وبلمسة يد
عرّينا الاستار هتكنا السر
ووقفنا في عرى الميلاد نقاء وبراءه
نزهو نتألق تحت الشمس
في عرى الصدق .

ملك عبد العزيز

يكون في الجماليات اكثر مما في الادب المتحقق ان الماركسية قد ساهمت باقوى نصيب » .

مجاهد عبد المنعم مجاهد
القاهرة

المراجع

١ ـ غارودي (روجيه) : ماركسية القرن العشرين ـ ترجمة : نزيه الحكيم ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٦٧ .

٢ ـ غارودي (روجيه) « واقعية بلا ضفاف » ـ ترجمة : حليم طوسون ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة .

٣ ـ فنكلشتين (سيدني) : « الواقعية في الفن » ـ ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ ١٩٧١ .

٤ ـ لوفافر (هنري) : « في علم الجمال » ـ ترجمة : محمد عيتاني ـ دار المعجم العربي ـ بيروت .

٥ ـ لوكاتش (جورج) : « دراسات في الواقعية » ـ ترجمة : د. نايف بلوز ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٧٠ .

٦ ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد : « من الاغتراب الى الاشتراكية الى الاغتراب » ـ مجلة الفكر المعاصر ـ العدد ٤٤ اكتوبر ١٩٦٨ .

٧ ـ نيدوشيفين (ج) : علاقة الفن بالواقع » ـ ترجمة : فؤاد ايوب ـ منشورات الفكر الجديد ـ بيروت .

٨ـ « الجمال في تفسيره الماركسي » ترجمة : يوسف الحلاق ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٨

9- Caudwell, C. : Further Studies In A Dying Culture. The Boddley Head - London - 1950

10- Deutscher, I. : Heretics And Renegades - Yonathan Cape - London - 1961

11- Fischer, E. : The Necessity of Art. A Marxist Approach. - Penguin Books - London - 1963

12- Fox, R. : The Novel And The People. International Publishers - N. Y. 1945

13- Khrushchov, N. S. : The Great Mission of Literature And Art. - Progress Publishers - Moscow - 1964.

14- Lenin, V.I.: Articles On Tolstoy. - Foreign Languayes PubliShing House - Moscow - 1953

15- Lenin, V. I. : Collected Works Vol. X - Progress Publishers - Moscow - 1965

16- Lifschitz, M. : G. V. Plekhanov. - Soviet Literature. Moscow - No 12, 1956.

17- Lukacs, G. : Bela Bartok. - The New Hungerian quarterly V. XII No 41 Spring 1971

18- Lukacs, G. : Dostoevsky In : Dostoevsky ed. by : Wellek., R. Prentice Hall - Englewood - Cliffs - 1962

19- Mao Tse Tung. Talks At The Yenan Forum On Art And Literature - Foreign Languages Press - Peking - 1956

20- Marx, K. Capital Vol. III - Progress Ppblishers - Moscow - 1966

21- Marx, K, And Engels, F. : The German ideology. Progress Publishers - Moscow - 1964

22- Marx, K. And Engels, F. : Manifesto of The Communist Party. - Vol J. of The Selected Works. - Foreign Languages Publishing House Moscow - 1955

23- Marx, K. And Engels, F. : Selected Correspondence - Foreign Languages Publishing House - Moscow -

24- Marx, K. «Engels» F. : Selected works. Vol II - Foreign Languages Publishing House Moscow - 1955

25 - Parkinzon , G. H. R. (ed) : Georg Lukacs.The Man, Hiswork And His Ideas. - Weiden Feld And Nicolson - London - 1970

26- Plekhanov, G. Art And Social Life - Foreign Languages Publishing House - Moscow - 1957.

27- Runes, D. D. (Ed). Twentieth Century Philosophy. - Philosophical Library - N. Y. 1943

28- Steiner, G. : Language And Silence. - Penguin Books - London - 1969

29- Thomson, G. : Marxism And Poetry.

30- Thomson, G. : Studies In Ancient Greek Society. Vol I. - Lawrence And Wishart - London - 1954.

قصيدتان

١ – بوابة الدخول الى العشق

لما جنّ الليل .. واورق نجم سهيل
طيرا صفق جنحاه لبوح كئيب
سال الجلجل يطوي البيدا .
اني مرتحل صوب مدائن ماء الله ، وفي الاجفان هوى
يسّاقط كالرطب الغضّ على الاهداب
والاصحاب
ما ضنوا .. جاءوا
نضحوا عرقا ..
ظمئوا .
وخيول الاحباب المرتدين غزتنا
رسمت فوق صدور الاطفال العطشا .
اني مرتحل صوب مدائن ماء الله
فليفتح زمني كل الابواب .

***

يا ماء .. افتح صوتك ان بقايا بدني
تلهث تحت دروع الالم
يا ماء .. افتح وجهك للمحمولين على أعناق الرمل
اني خلّفت ورائي وطني
ان تفتح .. أقاتل عاقولا ملقى في وجهي
واعلّق احزاني قنديلا اخضر في باب حديقه
ان تفتح .. ستنام الصفصافة عند ظلال عشيقه
افتح ..
افتح
فتح العشق طريقه .

***

اقعت ، يا ممتدون على ماء الصحراء
كل الاصوات المطلية بالقار
نزفت اعينها العار ، وناشتني أسياف « ربيعة »
سمرت جسدي في عري الشمس ، ادارت وجهي
صوب الوطن
واحتدم السيافون
صلبوا عينيّ .. غدوت أشمّ رياح خناجركم
قطعوا كفيّ ... فالبسني بدو القصر دمي .
يا ممتدون على ماء الصحراء ويا زمني
اني حنّأت ، الليلة ، كفيّ .. توسدت العشقا
وعروسي عنبرت الحبّا

٢ – عرس الدم

حفنة من خضاب البنات
ليلة العرس ، قالت لها أمها
شامة تشرب الشمألا ،
فامسحي وجهك الاسمرا
بارتعاش الغد .

***

مثقل الطرف يأتي المساء
حاملا وجهه المتعبا .
والرجال استبيحوا ، فمادت بهم
أعين النجم ، وانشقت الارض تستنفر الخيلا .
والتي رشت الماء للمتعبين غداة استحثت خطاهم
علّقت وردة بقميص الحبيب ،
وارتدت ثوبها الابيضا
، مثلما تبعث الانجم
– في دجى – وجهها المسبلا ،
وارتقت صوتها :
« خزامى وآس
جبين حبيبي
و « هيل » وماء
عيون حبيبي .
حبيبي تعال ، فرشت لك المنزلا
وطيّبت صدري بريح الحقول كما تشتهي
حبيبي تعال ، فقد مسني الوجد .. ضم
احتراقي
فأنت ، كما قالت الباكرات ،
ندى لامس السنبلا » .
والذي اقتاده البدو من « عطبرة » (*)
يحمل الماء في صوته زورقا
حنّا الضفتين بشوق غفا فوق جرح الجرار العذارى
فالجنود السكارى
رسموا وجهه بثقوب الرصاص
ضرّجوا كفه الحاملة
خاتم العرس ، في بابها ،
صار فيروزه قبّرة
رفرفت واختفت في ثياب التي رشت الماء للمتعبين .
أنت يا بنت قيظ الصحارى
دمك الاسمر الوادع
يبحر
فيلقا للخلاص
وسط نخل يعلّق وشمك و « المحلبا » (**)

البصرة عبد الكريم راضي جعفر

(*) عطبرة : نهر في السودان .
(**) المحلب : نبات ، ثمره يشبه ثمر الحنطة ، تتطيب به النساء الريفيات .

الحصان

قصة بقلم
مهدي عيسى الصقر

في الفسحة المغطاة بأعواد التبن ونثار الروث والحشيش ، امام الاسطبل ، وقف الحصان رأسه يسقط بين رجليه ، مربوطا الى جذع شجرة ضخمة ، ذيله الاغبر الطويل يتهدل بين لحم ساقيه المزرق ، عظام صدره وظهره تكاد تمزق جلده المليء بخيوط من قرح صغيرة بحجم الدرهم اختلط في داخلها الدم بالصديد . راح صاحبه والسائس يرقبانه . بقي هو ساكنا . الجلد في موضع السرج ، فربما من اسفل العنق ، كان يختلج بعنف بين فترة وأخرى . قال صاحبه اخيرا :

ـ تخلص منه !

قال السائس في أسى .

ـ كان نجم السباق .. كسب الآلاف !

اعترف صاحبه بنبرة لا تخلو من الزهو :

ـ نعم .. كان ..

لكنه اسرع يشيح بوجهه عن الحصان .

❋

راح يجر قدميه ببطء في حديقة الدار مستعينا بالجدار . دنا من احدى شجيرات البرتقال ، امسك باصابعه الغليظة المعروقة ورقة طرية خضراء ، انتزعها من الغصن ، تحسس نعومتها الباردة تحت لحم اصابعه الخشن ، ثم أخذ يطحنها بين راحتيه المتخشبتين الشاحبتين. سمع من نافذة المطبخ صوت ابنه يقول متذمرا :

ـ ارسلناه اليهم فاعادوه .

رفع راحتيه الى أنفه وبقي ساكنا . كانت الرائحة الحادة الحامضة الحلوة تفوح عبر الشعر الابيض الكثيف النافر من منخريه . لكن حالة الشم انثلمت فجاة عنده . تركزت حواسه في أذنيه . سمع صوت زوجة ابنه الغاضب :

ـ لم اعد أحتمل .. الا ترى انه بدأ يخرف .. ويهذي ؟؟ بعد ايام ...

ـ اخفضي صوتك !

❋

التفت السائس الى صاحب الحصان وسأله في حيرة :

ـ كيف اتخلص منه ؟

ـ بعه ..

ضحك السائس بمرارة :

ـ من يشتري حصانا هرما مريضا ؟

ـ اذن دعه يمضي لحاله .

ـ سوف يموت جوعا ..

ـ اصرف عليه أنت .

ارتفع صوت المحرك وراء ظهر السائس ، وابتعدت السيارة ، فلفته هو والحصان سحابة من غبار .

❋

قال الابن غاضبا وهو يتهيأ لمغادرة الدار :

ـ سوف نقتل الشجرة .

ـ هي ورقة واحدة .

ـ كل يوم واحدة وتتجرد الاغصان !

ـ حقك ..

ترك نثار الورقة الاخضر الطري يتساقط من راحتيه ، ومسح يديه بثيابه فتركت راحتاه اثرا باهتا اصفر على دشداشته البيضاء . اشاح الابن بوجهه متحاشيا نظرات ابيه وصاح بانزعاج من نافذة المطبخ :

ـ سوف نتاخر !

صاحت الزوجة على الخادمة وهي تهرول لتلحق بزوجها :

ـ لا تدعي الطفلة تخرج الى الطريق !

❋

وقف السائس ينظر الى الحصان في حيرة . سمع صهيل مهر غاضب يدك الارض بحوافره في داخل الاسطبل . رأى الحصان يرفع راسه قليلا يوتر أذنيه لحظة ثم يتركهما ترتخيان ويسقط رأسه بين رجليه من جديد .

❋

جلس الكهل على الكرسي في الشمس ينظر ساهما الى شجيرات البرتقال قرب سياج الحديقة . كل يوم واحدة وتتجرد الاغصان ، تموت ، وغدا أنت تهذي ، تخرف .

اقتربت منه الطفلة :

ـ جدي .. هل افتح حنفية الماء ؟

مسد بكفه الباردة شعرها الاشقر النظيف الناعم مثل الخيوط الطرية في كيزان الذرة ، وبقي صامتا . سمعها ولم يسمعها . رفعت اليه عينين صافيتين :

ـ هل افتحها ؟

حدق في عينيها لحظة :

ـ افتحيها !

وتدفق الماء على الثيل الاخضر وسط الحديقة . وحط عصفور

على طرف الانبوب المطاطي الاسود المبلل وراح يشرب وهو يتلفت خائف.
فهمس الكهل :

ــ انظري !

همت الصغيرة ان تتحرك نحو العصفور لكن اصابعه امسكتها :

ــ دعيه يشرب !

*

بقي السائس مترددا فترة طويلة ثم قر عزمه فتحرك نحو الحصان. فك الحبل عن رقبته ووقف ينتظر ، لكن الحصان بقي في مكانه ، لا يريد ان يفارق الاسطبل . لم يكن للحبل ضرورة . وفي فورة غضب ممزق يائس انهال السائس ضربا على الحصان واخذ يدفعه بعيدا عن الاسطبل والحصان يتطلع اليه بعينيه الكبيرتين النديتين في حيرة .

*

حول الزبد الابيض المتلالىء بين خضار العشب حطت عصافير اخرى . تشرب في حركات سريعة ، تزقزق في صخب ، ترفرف باجنحتها ، وتطير متنقلة بين أعالي السياج والارض . وراح الكهل والطفلة يرقبان ما يجري امامهما في فرح . قالت الصغيرة همسا ايضا :

ــ كثيرون !

ــ نعم .

ــ أين ينامون في الليل ؟

ــ في الاشجار .

ــ هنا في الحديقة ؟

نظر الكهل الى شجيرات البرتقال المزروعة في صف واحد قريبا من السياج ، ثم همس مبتسما وهو يشد برفق جسدها الهش الصغير الى عظام صدره :

ــ لا . انها تنام في الاشجار الكبيرة .

ــ لماذا تنام في الاشجار الكبيرة ؟

ــ لكي لا يؤذيها الاولاد الوقحون ولا تأكلها الحيوانات المفترسة .

صمتت الصغيرة تفكر ، ثم صاحت فجأة ، بلا حذر ، وهي تنزع جسدها من بين ذراعيه :

ــ جدي انظر !

هربت العصافير مذعورة . والتفت الجد حيث اشار الاصبع الصغير .

فوق باب الحديقة الداكن الموصد ، في وهج الشمس ، كان ينتصب رأس حصان ابيض وعينه الندية تتطلع اليهما في سكون . كان الرأس هناك منذ مدة لكن لم ينتبه اليه احد قبل ذلك .

ــ حصان !

هتفت الصغيرة في هياج وهي تندفع الى الباب :

ــ دعني اركبه !

قال الكهل من مكانه :

ــ سوف يأتي أهله ليأخذوه .

وقفت الصغيرة تنظر في خيبة الى الرأس الكبير المائل فوق حافة الباب . بعد فترة طويلة من الانتظار صاحت في نفاد صبر :

ــ لم يأت احد !

تحامل الكهل على نفسه ونهض . اقترب من الباب . لم يكن في الدرب احد . شاهد الهيكل المهدم وخيوط القرح الصديدية الصفيرة على الظهر والارجل . تطلع كل منهما في عين الآخر في صمت . وعلا وجه الكهل وجوم . عادت الطفلة تلح من جديد :

ــ دعني أركبه !

ــ انه منهك ومريض .. انظري الى عينيه !

ــ عينه كبيرة !

ــ لقد هرم ..

ــ اذنه كبيرة ايضا ..

ــ ولم يعد يريده احد .

تطلعت الطفلة الى جدها مرتبكة . أقلقها صوته وبانت الحيرة في عينيها :

ــ لماذا .. لماذا لا يريده احد ؟

ــ لم يعد ينفع .

نظرت الصغيرة الى الحصان طويلا ، ثم التفتت الى جدها وقالت متوسلة :

ــ لنفتح له الباب .

نظر الجد الى شجيرات البرتقال والورد في الحديقة وهز رأسه رافضا . أدار ظهره الى الحصان وحرك قدميه باتجاه الكرسي . شعر بعين الحصان في ظهره ، تشده الى الباب . سبقته الصغيرة بدشداشته وقالت في الحاح :

ــ لنفتح له الباب !

وقف مترددا صامتا ، أخذ يمسد بيده الباردة شعر الصغيرة الناعم . التفت الى الحصان . التقت نظراتهما مرة اخرى . قال محذرا :

ــ قفي خلفي !

صارت وراء ظهره . جر نفسه الى الباب . عندما انحنى ليرفع المزلاج نخزه ألم فظيع حاد في أسفل ظهره فطفر الدمع من عينيه . وقف يلهث مستندا الى الباب . شعر بأنفاس الحصان الحارة الرطبة تلامس عنقه . قال وهو يخفي وجهه عن الصغيرة :

ــ ارفعيه أنت !

هرعت الصغيرة ترفع المزلاج وتعاونه في دفع فردتي الباب الى الجانبين . تكشف جسد الحصان الناحل كله الآن . أمسك الكهل بيد حفيدته ووقفا جانبا ينتظران ان يتحرك الحصان الى الداخل . ترك الحصان رأسه يسقط في فراغ الباب ، لكنه بقي في مكانه ساكنا. قال الجد وهو يمسك الصغيرة من يدها عائدا الى كرسيه :

ــ لنبتعد عن طريقه .

جلست حفيدته بين ذراعيه وبقيا ينتظران . وتحرك الحصان اخيرا في حمى نشاط مفاجىء ، لكنه بدل أن يدخل عبر الباب المفتوح على مصراعيه تحرك مبتعدا واختفى عن أنظارهما .

سألت الطفلة جدها في دهشة :

ــ لقد ذهب !

قال الجد بحزن :

ــ نعم .

ــ لماذا ؟

ــ خاف يدخل .

لم تصدق .

ــ لماذا خاف يدخل ؟

وقبل أن يرد عليها سمعا صوت شيء ثقيل ينهد على الارض في الخارج ، فتقلصت أصابعه على ذراعها . حاولت ان تتملص من بين يديه .

ــ أريد ان اراه .

لكنه ظل متشبثا بها :

ــ انظري .. لقد عادت العصافير تتجمع حول الماء !

كان الماء قد غمر أرض الحديقة كلها والعصافير تقف في صف طويل ، وفي أوضاع مختلفة ، فوق الانبوب المطاطي المبلل الذي يلمع في الشمس .

ــ أين ذهب ؟

ــ اغلقي الحنفية .. لقد فاضت الحديقة !

انقطع الماء ، وتبدد الزبد الابيض عند رأس الانبوب . ارتفع لغط في الدرب . اختلطت أصوات وتداخلت ، وعبر فراغ الباب خطفت هياكل صبية يركضون . أرادت الصغيرة ان تنفلت الى الدرب ، لكن

أصابعه الغليظة اليابسة ظلت تمسك بها . عادت تسال في الحاح :

ـ أين ذهب الحصان ؟

قال صوت واضح النبرات من وراء الجدار : « ليخابر احدكم امانة العاصمة يزيحوه عن الدرب » .

ـ جدي .. أين ذهب ؟

ـ ذهب لينام .

ـ لينام ؟

ـ نعم .. والآن اذهبي الى الداخل .. الشمس تؤذيك هنا .. لا تخرجي الى الدرب .. ابوك يغضب .. والحصان ايضا لانه لا يحب ان يراه احد وهو نائم .

تابعها بنظراته وهي تبتعد بخطى مترددة .. وقفت امام الباب المفتوح لحظات .. التفتت اليه .. رأته ينظر اليها محذرا فضحكت وراحت تركض الى الداخل .

*

عندما عاد الابن وزوجته بعد الظهر وجدا الكهل يجلس مطرقا في الظل الذي غطى الآن نصف الحديقة . نظر الابن الى باب الحديقة المفتوح على مصراعيه ، وتساءل في دهشة :

ـ من فتح الباب ؟

رفع الكهل راسه اليهما :

ـ أنا فتحته .

اقتربت الزوجة ووقفت وراء زوجها . قال الابن :

ـ لماذا ؟

ـ ليدخل الحصان !

تطلع الابن الى زوجته في حيرة فهمست في اذنه :

ـ الم اقل لك ؟

ـ عن اي حصان تتكلم ؟!

ـ حصان عجوز مريض مر الصبح من هنا .

اغلق الابن باب الحديقة في صمت وهو يهز راسه . اقتربت الزوجة من الكهل وسالته في مكر :

ـ وهل دخل الحصان ؟

ـ لا . وقف هناك ينظر الى شجيرات البرتقال بعينه الكبيرة . اراد ان يمد يده وينتزع له ورقة صغيرة طرية ويسحقها ثم يشمها .. لكنه خاف .. وانصرف .

التفتت الزوجة الى الابن :

ـ هل صدقتني الآن ؟

واجه الابن اباه في حنق :

ـ تهيا لنذهب عصر اليوم الى بيت آخي سالم.. لقد سال عنك !

لم يقل الكهل شيئا . اطرق براسه . الجلد المجعد لخده الايسر رجته تشنجات سريعة متلاحقة .

عندما ابتعدت خطاهما رفع راسه ببطء وتطلع الى باب الحديقة الموصد . في الفراغ الممتد امامه ، في نفس المكان الذي كان ينتصب فيه في الصباح ، طالعه راس الحصان الهرم المريض . في البدء مثل سحابة صغيرة من دخان رجراج . لكن الراس آخذ يكبر .. يتضخم .. ويسيح ، كلما اطال النظر اليه ، حتى سد عليه منافذ السماء !

بغداد — **مهدي عيسى الصقر**

الانتظار أيضاً

طال وقوفي ، طال .. وطال الصمت ، وطال ..
وطال هبوب الريح ،
وطالت خشخشة الاغصان الجرداء
الغصن العاري مثلي
وأنا في شطآن الصمت فنار يرقب ،
يتململ ، ينعس ، يغفو ، يستيقظ فزعا ،
يتفحص ، علّ شراعا ، علّ دخانا يعلو صدر الماء .
طال وقوفي ، كنت وحيدا في صمت الاشياء
الشجر العاري ، رغم قطار فصول الزمن الذاهب
ما زال الشجر العاري
والريح الريح ، وأشواقي الخرساء !

يا ريح الصمت الواقف في وجهي
كوني مطرا ، كوني برقا مشتعلا
كوني خيلا ، كوني رمحا ، كوني سيف الاعداء !
الصمت الرابض حولي صار نثيثا ، يتداخل ،
يتعضى في أطراف الاعضاء .
قالوا يأتي ، آت وجه الفرس الادهم
آت وجه الحب الرافل ، آت .. لا بد
وشاحا ، وقميصا رخصا ، وعيونا نجلاء
عيدا طفلا ، أفراح الاطفال وميلاد الاطفال ،
عشبا غضا ، زهرا عصرا ،
وثغاء حلوا يصعد من أطراف الوديان الخضراء
فرحا كالغيم الصيّب ، يخصب رحم الدنيا
يرفع اعلام الحب ، وامجاد العشاق العظماء .

كنت وحيدا ، طال وقوفي ، طال
وطال الصمت ، وطال .. وطالت في وجهي
اشكال الرمل
وأبعاد الصحراء ..
اعوي مثل الذئب الجائع في ليل الثلج القطبي ، وابكي
مثل نساء الجند الشهداء !
تتساءل عني ، عجبا ، اغصاني الجرداء .
حينا اسمع سؤل الجدران ، وريح الصمت الصفراء
الورق الاصفر دار ودار ، وعاد بلون البن ..
الاشياء وصمتي . وجهي يتصلب في وجه الاشياء
كان بكائي يأخذ عني عبئي
يفتح في أعماقي النبع الناشف
الملح بين الغيم المسرع قمرا بدرا
يلمح وجهي ، يبسم ، يتلكأ ، يتوارى في استحياء .
حينا أغفو لصق عمود النور الواقف خلفي
اسقط ، انهض ، أتلفت خجلا ،
اخرج من جيب المعطف صور الامس الدافىء
اتمدد في ظل غصون الحور ،
امازح حبي ، نلهو ، نتواصل
نمسي افقا عند قدوم الليل الساجي
نتنزه ، نجلس في مقهى رصيف
وفراس معنا ، يضحك ،
نضحك ، نزهو : كونوا حبا
كونوا عشقا منتصرا ،
وهديل حمام ، وحصاة في طرف النهر
شقيقا في حقل القمح الطالع
عصفورا أزرق
صيروا اطفالا ، وغناء ، وغيوما بيضاء
وضياء نجميا رهوا يلمع تحت جفون التعساء !

وتظل الاشياء هي الاشياء الاشياء الاشياء
الشيأ ،
فرس الجند ووجه الحب الآتي
يغسل وجهي ينبوع عذب
تمرّ ، كالبسمة تنبض ، صبح مساء !!

حلب — صباح الدين كريدي

نهاية غير طبيعيّة لمسرحيّة "أغنية على الممر"

قصة بقلم
عادل أبو شنب

.. لعله وقف وادى التحية العسكرية ، وهو يرنو بعينيه الرماديتين الضيقتين الى الرجل ذي القميص الاحمر الذي دخل الغرفة لتوه ، (نسي الان كيف بدا كل شيء) قبل ان يخرج الكلمات من بين شفتيه المتشققتين :

ـ اللحن جاهز . بسره : يا افندم) حملته معي من سيناء .

قال الرجل ذو القميص الاحمر بشيء من التواضع المصطنع :

ـ اهلا . من انت ؟.. وعن اي لحن تتحدث ؟

اجاب بسرعة :

ـ انا المجند ....

وقاطعه الرجل ذو القميص الاحمر :

ـ اجبني باختصار .. من انت ؟

قال :

ـ انا ، يا سيدي ، واحد من خمسة رجال صمدوا في ممر هناك ، نضب طعامنا وشح ماؤنا وقلت ذخيرتنا ، (بسره مرة اخرى : يا لبلاغتي) ومع ذلك وقفنا في وجه زحف اسرائيلي (غادر .. في البلاغات الصحفية) ، وسقط من سقط ، وبقي اثنان ، انا واحدهما.

« حدث ذات يوم من ايام حزيران ما ، بعيد ، (يونيو كما يسمى، او الشهر الاسود .. لقبه الرسمي في بعض المناطق العربية) ان حمل مؤلف مسرحي قلمه ، وكتب مشاهد مسرحية متلاحقة ، ربطها باغنية تحوم ، كفراشة ، فوق رؤوس نظارة كانوا قد تمركزوا ، ببقايا ذخيرتهم وراء تل سينائي (مكان استراتيجي جدا كما قال المؤلف على لسان الشاويش الصعيدي) واعاقوا تقدم دبابات العدو نحو القناة . »

قال الرجل ذو القميص الاحمر وقد فهم جانبا من المسالة . (بالضبط .. عرف انه امام جندي ما من جنود بلاده العائدين من الجبهة) بشيء من اللين :

ـ طيب .. طيب ، ماذا تريد ؟ تحدثت عن لحن جاهز ؟

وضع على وجهه ابتسامة ، وقرب ورقه من وجهه وقال :

ـ اللحن جاهز ، حملني اياه زميلي قبل ان يستشهد . كتبه وهو جالس وراء صخرة في الممر . كان يدمدم بشفتيه اللحن ، ثم يكمب على هذه الورقة ، وكثيرا ما كان ينشغل عن اللحن .. عندما كنا نتعرض لهجوم مباغت ، على انه فرغ من اللحن قبل ان يستشهد بساعات ، وها هي آثار دمه على الورقة .. كانها توقيعه . اللحن رائع يا سيدي ، ولد في المعركة مع نزيف الدم وهدير المدافع .

« .. وكل ما في الامر ان شيئا ما ملهما ، عقب الايام السوداء (يسمونها ، خارج الحدود ، حرب الايام الستة) قد جعل الدم يغلي في عروق المؤلف (جائزة الكتابة فوق مستوى الشبهات انا) وهكذا ولدت المسرحية ـ الملحمة التي قد تكون متخيلة ، لكنها رمز للناس النكرات ، الذين يعملون في انعس اللحظات ، وبعكر او بغيه طيبة جعل المؤلف .. الوصي على اللحن يعود الى جانب الشاويش الرابض على التل ، ليقاتل معه ، بعد ان مشى في اتجاه القناة بضعة امتار .. »

قال الرجل ذو القميص الاحمر (وبالضبط عرف الان انه امام واحد من طلاب الشهرة الذين يترددون على الاذاعة بالمئات ، حاملين ما يسمونه موسيقى حماسية ، وان هذا الجندي يركب المناسبة ليمرر لحنا يثبت به قدمه في عالم التأليف ، ولكن .. هيهات) بشيء من الغلظة :

ـ وانت . ما هو دورك حتى تحمل اللحن الينا ؟

قال وقد اشرق وجهه بابتسامة سعيدة ، قافزا على كومة من الغلظة ، جوبه بها الان لاول مرة :

ـ انا .. حامل اللحن اليكم .

كيف تمكنت من المجيء ؟

ـ .. الى الاذاعة ، ام الى الضفة الغربية ؟ لمجيئي الى كل منهما قصة طويلة ..

ـ قص علينا ، ولكن باختصار شديد . (لديه مواعيد مع مطربة وملحن شهير ومؤلف اغان مكرس لام كلثوم ، ومخرج اذاعي ينتج كل شهر مسلسلة بوليسية تهز العالم من المحيط الى الخليج)

وجلس دون ان يستاذن . كان يشعر انه متعب حتى العياء ، فلقد حمل اللحن عبر ما تبقى من الصحراء ، وسبح به في القناة ، واجتاز مئات الكيلومترات الخالية من الناس ، حتى وصل القاهرة ، وقبل ان يمضي الى اي مكان آخر .. حمل اللحن الى الاذاعة .. (وكان على التحديد يظن انهم سيستقبلونه بترحاب شديد) .

ـ مؤلف المسرحية حاق هذا الدور لي . جعلني وصيا على لحن زميلي ، وها انذا احرر نفسي من هذا القيد . اللهم اني قد بلغت ..

قال ذو القميص الاحمر ، وهو يجلس على اريكة جلدية ، ويضع رجلا فوق رجل :

ـ لم تجب على السؤال .

بدأ يشعر (احساسه الداخلي صادق ابدا ، وان كان ذلك يتعارض مع كفره ، كمثقف بالغيبيات) ان الريح ليست مؤاتية . نظرات الرجل ذي القميص الاحمر ... تبدلت .

ـ انا في تحقيق ؟

ـ لا بد لنا ، كمسؤولين هنا ، من ان نعرف جميع الظروف والتفاصيل .

ـ كيف تمكنت من المجيء ؟ معكم حق . جعلني المؤلف استنكف عن المجيء بعد ان قطعت شوطا . جعلني اعود لاقاتل واللحن ما يزال في جيبي ، لكنني بعيدا عن هذه الخاتمة الدراماتيكية تصرفت كما اريد . (شعر وقتئذ لاول مرة بانه يخطط بنفسه لافعاله) اصبحت مؤلفا انا الاخر ، فرسمت دوري من جديد على اساس انني تركت الشاويش (الريفي المسكين .. ابو الاطفال والارض والبقرات) وحيدا وجئت

اليكم ، لاحقق امنية زميل فنان ، أراد للحنه ان يعيش ..
« امات المؤلف الرجال الخمسة ، واحدا بعد الاخر ، امعانا في هز مشاعر مجهوده ، وجعل احدهم (ملحن مجهول جدا) يختلس من وقته في جلسته تلك وراء مدفعه ، هنيهات ليكتب لحنا للاذاعة : (هنا القاهرة ..) يهز به مشاعر الناس من المحيط الى الخليج ، يحكي عن صمود في الممر .

قال ذو القميص الاحمر بعد ان وقف فجاة ، مأخوذا بفكرة ان يصارح هذا الجندي (الواقع انه مجند) العائد من سيناء ، (قال في نفسه : دون ان يشعر بذل الهزيمة يعود) بلحن ما ، (كان الـذي حدث نزهة يشمر الفنانون فيها عن سواعدهم لتهيئة شيء ما يناسب المقـام) :

ــ أأكون قاسيا ان قلت : لقد تركت مكانك من اجل اللحن ؟

ــ الواقع انني لم اترك مكاني . المؤلف جعلني اعود . انـــا (كمؤلف ثان ، متطوع) تابعت المشوار .. وحدي .

ــ هذا لا يبدل من الامر شيئا .

وضع ازورارا ما بين حاجبيه وامتلات عيناه بالغيوم (كدخان القنابل في سيناء) وقال بنزق :

ــ طيب . طيب . لنقل انني فررت . تمردت على الدور الذي رسمه المؤلف . ولكن الا يستحق اللحن .. هذا الغناء ؟ اللحن ، أؤكد لكم ، ايها السادة ، رمز للصمود . سمعته من فم زميلي واعجبت به. كان معنا ونحن نقاتل كأنه سيف علي بن ابي طالب . أليس لهذا قيمة في نظركم ؟

ــ تخرج مرة اخرى عن الموضوع .

ــ لمـاذا ؟

ــ اللحن ليس لحنك .

ــ صحيح . ما انا الا رسول .. متطوع .

ــ ثم . ما الذي يثبت ان اللحن لصاحبك ، وانه الفه في سيناء مع هدير الدبابات وصراخ المدافع ولعلعة ...؟

وقاطعـه :

ــ انـا !

ــ انت ؟

ــ نعم انا . جندي قادم من سيناء ، على وجهه شمسها اللاهبة، وفي ثيابه عرق المعركة التي تعرفون ..

ــ ليس هذا بدليل كاف الان . آلاف جاءوا مثلك من سيناء ، وعلى وجوههم شمسها اللاهبة ، وفي ثيابهم عرق المعركة التي قرأنا وسمعنا عنها ، وفي اجسادهم آثار وآثار (شخصيا .. زار احد الجرحى من اقربائه في مستشفى خاص بالقاهرة ، واحس بنقمة عارمة على العدو، لان الاطباء المصريين قطعوا ساقه اليمنى في عملية جراحية يائسة لئلا تمتد الغرغرينا الى الاعلى)

ــ اعرف ذلك ، لكنني ، لكنني ..

شعر الرجل ذو القميص الاحمر انه ملك زمام الموقف فقال :

ــ ماذا ؟ تتلعثم ؟

ــ جئتكم بلحن رمز . المسالة لا تخصني شخصيا (شعر بارتباك شديد ، وان اسلاكا شائكة تحيط به) لكنها تعنينا جميعا .. كوطن .

قال الرجل ذو القميص الاحمر ، بعـد ان نفث دخان سيجارته (يدخن كليوباترا .. اي صنف آخر رديء) في وجهه :

ــ الوطن ليس كلمـات او الحانا ..

ــ صحيح . انا معكم في هذا الموقف . (الواقع ان من الامور التي حيرته باستمرار ان يعطي وصفا محددا للوطن) انـا ، ان شئتـم ان تتعرفـوا جيدا عليّ ، مثقف حقيقي (خائب : بينه وبين نفسه) ، اعرف ان الوطـن شيء ما اكثر مـن الكلمـات والالحان ، لكـن اللحن، هذه المرة ، يجسد جزءا من نكهـة الوطـن .

ــ لسنا بحاجة الى محاضرات في هذا الخصوص (.. من هـذا المكـان تصنع الكلمـات والالحان التي تلهب المشاعر في الواقع) حدد ما الذي تريده باختصار ؟

ــ أريد ان أعطيكـم اللحـن . (فكـر اكثر من مرة ان يعدل ، وها هـو يفكر بان يترك اللحـن يهوي على ارض الغرفة .. ويركض)

ــ الامر بهذه البساطـة لو كنت المؤلف . اما وانك شخص آخر ..

وقاطعه بحـدة :

ــ لست شخصا آخر .

ــ أأنت المؤلف ؟

ــ كلا . لكنني ، بشكل ما ، شاركت في تاليفه .

« وكـان من بعض مـا اراده المؤلف ، يقول نقاد المسرحية (اخرجت فيلمـا .. بل فيلمين لتعزيز فكرة الصمود) ان يجعل الاغنية جنحا اجنحـة الملائكة ، يحتضن موقف الرجال الخمسة ، ويسبغ على البسالة المكابرة معنى بارزا .. في عتمة ليل حزيران الاسود جدا . (بعد خمس سنـوات مضت بسرعـة هائلـة لم تترك المسرحيـة تاثيرات مباشرة : كالقيام بثورة ، او الغاء السلطـة او تجنيد الشعب في معركة تحريـر شعبية ، وكل مـا حدث انهـا خدرت كـأي مخدر آخر مئـة مليـون نسمة ، او على الاقل من شاهدوا العروض المسرحية او الافلام التـي انبثقت عنهـا ..) » .

واقترب الرجل ذو القميص الاحمر منه وكـاد ان يمسك به :

ــ وتدعي اللحـن لنفسك ؟ (من الملاحظ ان سرقـة الالحان امر متداول جـدا في الاوساط الفنيـة)

ــ يا سيدي ، أنا لا ادعي شيئا . كنت واحدا ممن صمدوا .

ــ أأنت واثق انك صمدت فعلا ؟ (بنبرة مسرحية) .

قال وهو يضع كل صدق العالم في الكلمـة :

ــ طبعـا .

ــ وجودك الان ، بعيدا عـن سيناء ، دليل حاسم على انـك لم تصمد . (الملاحظة من حيث الواقع صحيحة) .

ــ لكنني لست هنـا .

ــ أهـو لغـز ؟

ــ كلا . جعلني المؤلف اعود لاقاتل حتى النهاية . انا الان ، فـي المسرحية ، صامـد الى جانب الشاويش ، وربمـا اكـون قد قتلتمعه.

ــ لكنك لست هناك ولـم تقتل ..؟

ــ حدث هذا التعديل عندما اصبحت المؤلف . (فكر على هـذا النحو : لماذا اربكت نفسي بحمل اللحن ، بل لماذا زاولت مهنة ليست لـي فـي الاصل ؟)

ــ الغاز .. الغاز ..!

وقال مكابرا :

ــ بل طبيعة الامور . ماذا يحدث لو ان احـدا كلفـك بايصال رسالـة هامـة ؟ اللحن جاهز . خذوه مني واريحوني ارجوكم . المسالة اكثر بساطـة من كل هذا النقاش . (دوي المدافع ما يزال في اذنيه)

وقال الرجل ذو القميص الاحمر (مواعيده كثيرة للغايـة اليوم كمـا اسلفنـا) يحسم النقـاش :

ــ اعطنا اللحن .. واياك ان تنصرف . هناك معلومـات كثيرة يجب ان نعرفهـا ..

ــ اريد ان اذهب . انا متعب ايها السادة ، ولقد انتهت مهمتي الان ..

وامسكه الرجل ذو القميص الاحمر من قميصه الكاكي اللون فعرف ان المسالـة لم تمر كمـا يشتهي ، واظلمت الدنيا في عينيه (كما يقول الكتاب التقليديـون) وانتهى الفصل الاول من الحكاية (وهي الحكاية التي رواهـا حامل اللحن ، بعد التعديل الذي طرأ على دوره ،باختياره الناجز دون تدخل من مؤلف المسرحية ، او مـن مؤلف القصة ، الـذي جاء بعد خمس سنوات من حرب حزيران لينبش الجثة من جديد) .

عادل ابو شنب

مورافيا في « أنا وهو » ومأساة الادراك الذاتي

بقلم نبيل المهايني

« .. ان ما يختفي ليست هي الاحداث والامور ، بل هي دوافع تلك الامور . لان السرى فينا هو الطرق التي تنتظم فيها الامور وتتركب وتترابط فيما بينهما داخل انفسنا » . (١) .

ولا بد لكلمة مورافيا هذه من ان تلقي بعض ضوء على نوعية وعي ريكو ـ بطل روايته الاخيرة « انا وهو » ـ لنفسه وللعالم الخارجي . وكون هذا المسكين على غير دراية بآليات نفسه وتشابكات امورها لا يقلل من اهمية كونه واعيا ، او هكذا يبدو ، لعناصر عاله الباطني الاولية ، اذا صح مثل هذا التعبير . كما لا يقلل من اهمية كونه واعيا لوعيه هذا ، وشقيا بالوعي وبوعي الوعي ، بنفسه وبالعالم معا .

واذا اردنا ان نزيد من ماساوية وضعية ريكو ، فلا بد لنا ان نذكر القارىء بعبارة اخرى لمورافيا (٢) يؤكد فيها اعتقاده بما يقال من ان الخيال الانساني مكيف ومحدد حتى على صعيد اللاوعي ، فضلا عن كونه مكيفا ومحددا على صعيد الوعي .

فاين هذا العاثر ريكو من المعرفة الحقة ؟ واين لكل ثرثراته ان تدرك شيئا بسيطا ، لكن فعليا ، من نفسه ومن العالم ؟

والحقيقة ان هذه حال انسانية عامة تنطبق على ريكو كما تنطبق على غيره من الشخصيات والاشخاص . غير ان لريكو ـ على صعيد اخر ـ حالا خاصة توحي بكل مأساة وعي الانسان للانسان . انها ماساة الادراك والجهل معا ، وهي ماساة معقدة ، لا يمكن لعبارة مثل عبارة الناقد الاستاذ جورج طرابيشي « ان ريكو هو نقيض الانسان الواعي ، ومن ثم فانه نقيض الانسان لا اكثر ولا اقل » (٣) ، ان تفسر منها شيئا، او ان تفتح امام القارىء الافاق التي يجب ان يفتحها الناقد ليحقق ابعاد النص الادبي . ان ريكو « واع » لكل مواد تاريخه ، اي انه « يعرف » عناصر ماضيه وحاضره ومطامحه في مستقبله ، وكم كان خيرا له لو انه كان جاهلا بها كلها ، مكتفيا بالتعثر على طريق مستقبله!

بالاضافة الى هذا فان « الوعي » لدى ريكو هو مصدر ينجم عنها الكثير من كوميكية ومن ماساوية الرواية . كما تمخضت عنها عناوين الفصول في الرواية . واسماء المفعول التي تشكل عناوين تلك الفصول والتي تكلم عنها نافدنا قائلا انها من فعل تدخل مورافيا في الرواية ، انما اتت على لسان البطل ، وليس على لسان الكاتب . هذا من شانه ان يضيف بعد آخر لحال ريكو الشقية والمحزنة .

واذا اردنا ان نمضي قدما مع المقالة النقدية ، فلا بد من ان نوضح قضية اخرى تتصل بتصور ريكو عن الثورة . ان اكثر نواحي شخصية ريكو هي سلبية . غير ان سلبية كثير من هذه النواحي لا تتعلق بتصورات البطل عن الامور بمقدار ما تتصل بالتناقضات التي لا يدركها البطل والناشئة بين الواقع العلمي وبين تلك التصورات بالذات والتي تتحول ، لهذا وفي الحال ، الى مجرد اوهام وهلوسات . ومن هنا أتى كلام مورافيا عن دون كيشوت خلال المقابلة التي جاءت في مقدمة الطبعة العربية لرواية « انا وهو » . وهذا الكلام ينطبق على جميع تصورات ريكو التي جاءت في سياق الرواية ... عن الثورة ، عن التصعيد وعن الحب ... فمن خطأ القول اذن تأكيد ما جاء به الناقد في المقالة المذكورة من ان تصور ريكو عن « الثورة مزيف كتصوره عن التصعيد » ، لان تصوراته عن الثورة وعن التصعيد عامة لا تشكو من اي نقص . والزيف يكمن في علاقة ريكو مع الواقع فيما يتعلق بتلك التصورات ، اي فيما يتعلق بتطبيق نظرية التصعيد (وواضح ان خطأ تصورات ريكو عن نظرية التصعيد الفرويدية انما يكمن في تطبيقها) وبتطبيق المثل الثورية خلال كتابة السيناريو بسبب الخضوع لقوالب احكام الانتاج السينمائي التجاري . ومن هنا فان ربط الناقد للمسالة باجابته على تساؤله عن سبب كون ثقافة ريكو « ثقافة انسان مسفل » والقائلة ان جميع الكتب التي قراها ريكو « لم تفده الا في شيء واحد ، وهو كتابة سيناريوهات ناجحة للافلام التجارية التي ينتجها المولون الراسماليون لصالح جيوبهم والراسمالية معا » ، هي ايضا اجابة لا اظن انها على جانب كبير من الدقة . انها صحيحة من الناحية المباشرة وحسب . ولا اظن انه بوسع اي كان تكذيبها ، بما ان ريكو ، صاحب العلاقة المباشرة ، يؤكدها . وخطأ الناقد يكمن في انه حمل هذه الاجابة على انها نهائية ورئيسية . بينما هناك في النص بالذات السبب الذي اعتقد انه رئيسي بالفعل ، وهو يمت بصلة واسعة الى تصور سليم بما فيه الكفاية عن الثورة . يقول ريكو (٤) :

« (...) ثقافة المصعدين ، التي لا تنفع في شيء ، ان لم يكن في انتاج ثقافة اخرى ، اي في توليد السلطان (..) » .

ان النزاع الذي ينشأ في نفس المبدع عندما يجد نفسه امام المعضلة التي تفصل امام عينيه بين الناحية العملية والناحية المثالية في حياته ، وما يترتب على هذا من تناقض بين اصالة ثقافة ذلك المبدع وبين كونها استهلاكية ، مما يضع موضع الشك اصالة « المبدع » بالذات واصالة ابداعه ، انما هي كلها امور كثيرا ما تتردد في روايات مورافيا وكثيرا ما يعاني منها ابطاله . ورواية « الاحتقار » هي خير دليل على

---

(١) راجع « انا والاخرون وفلسطين » ، مقابلـــه مع مورافيا ـ « الاسبوع العربي » ٢٤/ ٤/ ٧٢ .

(٢) راجع رسالة ايطاليا ـ « الاداب » ، العدد السابع ١٩٦٩ ، والجدير بالذكر ان رواية « الخيال » التي تتحدث عنها الرسالة ليست الا محاولة من المحاولات الاولى لرواية « انا وهو » ، ذلك كما قال لي مورافيا مؤخرا . والحقيقة اني اجتزىء هذه العبارة على حذر . خاصة وان اساس الرواية قد تغير من حينها حتى الان . غير ان خيطا خفيا ـ هو عالم مورافيا ـ يربط المحاولتين معا . (راجع عن الامر عامة مقالة) الاسبوع العربي » المذكورة).

(٣) « مورافيا بين فرويد وماركس » ـ) الاداب » العدد الخامس ـ ١٩٧٢ .

(٤)) انا وهو » ـ دار الاداب ، ص ٣٨ .

الامر .

هذا فضلا عن ان ثقافة ريكو ليست ـ هذه المرة ـ ثقافة فعلية ، اي انها لم تنتقل لتكون متمثلة وممتصة بشكل تام وفعال، ومن اناغير مكونة من العوامل التي تساعد على وصفها بانها ثقافة بالفعل . واذا كان ريكو قد قرأ وطالع واطلع ، واذا كان واسع الثقافة والقراءات والاطلاعات (٥) فانه ومن جانب اخر لا يفتأ عن الترديد على اسماعنا بان « هو » ـ اي ريكو ايضا ـ يتمتع بثقافة « نسيج وحدها ليس فيها اي شيء عميق او عضوي متماسك ، او اي تنظيم . وهي تشكلت من بعض القراءات المستعجلة لكتب مبسطة تدور حول الاديان القديمة ، وعن بعض الغزوات في الانثروبولوجيا ، وعن انخطاف سريع في عوالم الشرق ، ان هي الا قطرة من كل موضوع .. » (٦) . وهناك امثلة كثيرة ، ليس هنا مجال حصرها .

* * *

وبقضية الوعي ومأساته (وللاسف فان مآسي الانسان تزداد وتتعقد كلما ازداد وعيه بنفسه وبالاشياء . والمعرفة ، اصيلة كانت ام زائفة ، لا تحمل في نهاية الامر نحو السعادة او نحو شيء منها . وبوسعنا استنتاج هذا الامر في الرواية على صعيد واقع ريكو الفردي وصعيد واقعه الاجتماعي) ترتبط قضية الانفصام لدى ريكو . والحقيقة ان هناك نقاطا كثيرة مشروعة في الطريقة التي طرح بها ناقد الرواية في المقالة المشار اليها امر الانفصام لدى ريكو . الا انه بالغ الى حد كبير ، كما يبدو انه تبرع ببعض الشيء في قراءة المقدمة وآراء النقاد التي سفتها، ولم يعر كثير اهتمام اجابات مورافيا في المقابلات المنشورة في المقدمة وفي اماكن اخرى ، رغم انه اطلع عليها ـ على ما يبدو ـ ، واعتمد كثيرا من آرائه في نواح اخرى من مقالته .

ومنعا لاي التباس يروق لي ان اكرر ما جاء في المقدمة ، وفي اجوبة مورافيا في اخرها ، من ان الانفصام الذي يعاني منه ريكو ليس انفصاما اكلينيكيا ، والشيزوفرينيا فيه هي كذلك من حيث انها حالة قورنت بالانفصام الذي يمكننا ان نجده في الاعتيادية الطبيعية . اي ان انفصام ريكو ، بعبارة اخرى ، ليس انفصاما عصابيا ، « انه الانفصام الذي بوسعنا ان نسميه انفصاما طبيعيا بين روح الانسان وجسده ، وبين عقله وغريزته ، بين اناه ولا وعيه ، بين نفسه ولحمه .. » . وقد ادرك مورافيا « ان هذا الانفصام لم يوجد وحسب ، بل انه كان موجودا على الدوام » (من مقدمة الكتاب) . وزيادة في التأكيد هاكم عبارة اخرى من مقابلة مع مورافيا نشرت في « الطليعة » الدمشقية : يقول مورافيا ، جوابا على احد الاسئلة : « ولدت الرواية عن الطموح نحو الكلام عن حال ازدواج في الشخصية من النوع الانفصامي ، الشيزوفريني . وكنت قد كتبت الرواية ثلاث مرات بطرق مختلفة عندما انتبهت الى انها تتصل بحالة اكلينيكية ، مرضية ، وليست قصة بوسعها ان تكون هامة بصورة عمومية وشاملة ، هذا فضلا عن ان المحاولات الثلاث تلك كانت « جادة » ، اي ان الازدواج وصف على انه امر ما جاد . عندها جاء في خاطري ان الانسان كان في جميع الازمان وفي كل الامكنة منفصم الشخصية بصورة ولنسمها طبيعية . وكان هذا الانفصام يدعى ، ومرة بعد الاخرى ، روحا وجسدا ، عقلا وغريزة ، نفسا وجسما ، انا ولا وعيا ، والى ما هنالك . وهنا قررت ان اصف هذا الانفصام واستخدمت لذلك لهجة كوميكية ، بدأ لي انها اكثر ملاءمة للموضوع . »

وان كوميكية اللهجة ، لهجة الرواية ولهجة ريكو وثرثراته ، هي التي تبعد اي التباس حول طبيعة حال ريكو النفسية . اي انها تستبعد اية مقارنة بين وضع ريكو ووضع دكتور جايكل ومستر هايد الانفصامي والمثال الذي جاء في مقدمة الكتاب استشهادا بمقالة نقدية ايطالية والذي تعرض للدكتور جايكل ومستر هايد انما رمى الى توضيح القاعدة الاجتماعية ـ التاريخية التي ينشط عليها ريكو ويحيا . فالسيد ديلا مانو لم يتعرض مباشرة لوضع ريكو الخاص في هذا المقطع الذي جاء في المقدمة العربية، كما انه لم يتعرض لوضع ريكو من هذه الناحية وعلى هذا الاساس ، في بقية مقاطع مقالته التي لم انقلها . وفي المقطع المترجم لا يتوانى الناقد الايطالي عن الكلام عن « اسطرة علمية مبالغ بها » في مثال الدكتور جايكل ومستر هايد . انما استخدم المثال للدلالة على طبيعة « الهلوسة » التي تجعلنا نشعر « باننا لا نعيش بمقدار ما نشعر باننا نعاش ، وبان غيرية ما نمت في اعماقنا ، فقد امتلكتنا » . ويتابع ديلا مانو فيقول : « والاسوأ من ذلك ان هذا المرض والانفصام الخفي ـ بوسعه ان يشمل احيانا حقبة بكاملها ومجتمعا باجمعه : فالعالم الخارجي عندما يجن وينفجر يساعد على الانطلاق الداخلي وذلك لما يفتحه من سدود ويحله من قيود . عندها ، وفي احوال مماثلة ، نرى ان الحاجز الذي يفصل بين الاعتيادية والمرض ينهار ويتلاشى . وهكذا فان مستر هايد يأخذ مكان الدكتور جايكل من غير ان يدرك الامر او يدهش له اي مخلوق » . ان الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه ريكو ليس غريبا اذن كل الغرابة عن وضعه النفسي ، لا بل ان ريكو هو مرآة صادقة لجميع الشخصيات التي نتعثر بها هنا وهناك في الرواية من غير ان نجد بينها شخصية واحدة « طبيعية » ، اي سليمة . والرواية بمجموعها ليست الا معرضا واسع الارجاء لشخصيات لا اسهل من مصادفتها بين طيات هذا المجتمع . انه اذن طغيان جانب من جوانب الشخصية الانسانية المعقدة على جوانب اخرى منها . وهو هنا طغيان الجنس وقد توحد اتجاهه وفقد « مضاعفاته » الانسانية (٧) ليصبح مجرد دليل على وجود حياة من النوع « الحيواني » واعذروا لي الحكم الذي لم ارده حتما ـ بين حطام الحياة الانسانية (٧) ليصبح مجرد دليل على وجود حياة من النوع «الحيواني» وعيا (٩) . بيد ان الامر لا ينخذ في كل هذا وحدة ووضوحا تقربه من حالات النظريات الفرويدية عن ازدواجات الشخصيات والعصاب والى ما هنالك . وهذا ما يدعم من رأي الناقد في مقالته المذكورة (١٠)

---

(٥) ونحن نصدق هذا بالفعل . وريكو يبرهن « عمليا » على الامر في كثير من المواقف . راجع مشهد نقاشه مع « شلة » بروتي حول رواية موسيل : « ان احدا منهم لم يقرأ بكل تأكيد رواية « الرجل بلا نوعية » ، لكنهم كلهم سمعوا عنها (..) ولم يكن بوسعي ان ابرهن على اني الوحيد ، على تلك المائدة ، الذي يعرف شيئا عن رواية موسيل (..) »

(٦) « انا وهو » ، ص ١٠٤ ـ ١٠٣ .

(٧) يكرر ريكوحواره مع « هو » امام المحلل النفسي ويقول : « لكنك الان تثير القرف عندما لا تثير الضحك . لا يوجد اي فاسينوس يقاوم ويستمر ، (..) كما ان جميع فاسينوس روما القديمة لا تبرر بل انها حتى لا تعذر الجنس الرخيص في روما اليوم . (ص ١٠٤)

(٨) « بينما يمتد « هو » على غطاء السرير بشكل يوحي باني كناقوس وقع من برجه محطما على الارض ولم يبق منه سوى القارع المعدني الضخم سليما بين الحطام » (ص ٩٣) ويبقى استفصاح « هو » الجوابي مجرد بلاغة كلامية لا تجد لها في وقائع الرواية دليلا .

(٩) « لا اريد ان استرسل مع الاحلام يا فلاديميرو . لان ذلك المجال هو مملكته ، ان صح القول . وما يفعله هناك لا يهمني في النهاية ولا يتعلق بي . واذا كان لا بد من الادلاء برأيي فانا اتمنى ان يترك الاحلام الواقعية ليهتم بالاحلام الرمزية وحسب » (ص ١٠٠) ويتساءل المحلل النفسي فلاديميرو : « لكن ما هو هذا الامر الذي تقول انت انه حدث في الحلم بينما يرى « هو » انه حدث في الواقع ؟ » (ص ١٠٨) .

(١٠) « الاداب » العدد الخامس ، ١٩٧٢ ـ ص ٨١

عندما اكد اختلاف حال ريكو عن حال دكتور جايكل ومستر هايد ، رغم ان احدا – اي ديلا مانو – لم يتناس الفارق الشاسع بين الحالين ، كما ظن ناقدنا .

وفضلا عما سقناه مجددا من آراء مورافيا حول موضوع الانفصام الاكلينيكي والانفصام الذي سماه ، تجاوزا ، طبيعيا ، فمن الافضل ان نسوق ايضا اراء ريكو بالذات حول امر نفسه . ان ريكو يرفض ان يضع حاله على صعيد المرض او الشذوذ . وزيارته الى المحلل النفسي انما كانت تهدف في حقيقة الامر الى تأكيد هذه الناحية امام نفسه . يقول ريكو عن وضع حواره مع « هو » اه : « وهي الحالة التي لسن نراها ان امعنا فيها النظر بحاجة لعلاج (وفي الواقع فاي مرض هو ان يشعر الانسان بنفسه شخصين بدلا من شخص واحد ؟) وانما بحاجة لاعتبارها والنظر اليها بروح ودية بعيدة عن الاحكام المسبقة » (ص٩٥). وقد تبدو هذه مجرد « نكتة » يقولها مورافيا على لسان ريكو ليزيد من كوميكية شخصيته ، لكنها تعبر في الواقع عن طبيعة نظرة مورافيا – على ما ارى – الى مجمل شخصية ريكو والى طبيعة ما يعانيه .

لذلك فان الانفصام الذي يعاني منه ريكو يبقى حالا طبيعية لا بد لوضعها تحت مجهر العلم من ان يقضي على كثير من حدتها الظاهرية : « سنذهب اليوم بالذات الى عند فلاديميرو ولن يشفع لك اليوم اي قديس (..) ، لان قوتك لا تكمن الا في غموض وسرية واهتزاز علاقاتنا . ولذلك فان انارتها بنور العقل لا بد ان يعني تحطيمها (..) » (ص٩٤). غير ان هذا يبقى مجرد امر ثانوي ، لان ريكو لا يريد في نهاية الامر سوى استخدام نور العلم هذا ليحذر ذلك الجانب من شخصيته الذي بدا لسبب ما يتجبر عليه ويتنطع . وهكذا فان الغرض الفعلي لزيارة ريكو لصديقه المحلل النفسي ليس الا « تحذيرا وتهديدا وتنبيهـا » (ص ١١٥) يوجهه ريكو عن طريق « العلم » الى المتجبر . وريكو يصر اصرارا لا نظير له على ان لا ينظر اليه العالم نظرته الى مريض . فهو يرفض ان يوجه اليه نور مصباح فلاديميرو الكاشف ، كما يرفض ان يسجل فلاديميرو اية ملاحظة على دفتره : « لا اريد ملاحظات . ثم ان ما ساقوله لك لا يستحق الملاحظات . انه اختلاف بسيط في الاراء حول قضية قليلة الاهمية اذا ما امعنا فيها النظر : فماذا تسجل ؟ » (ص ١٠٨) . والقضية ان ريكو يكتفي بعد هذا كله بالعلاقة التي اقامها بين ادراكه لنفسه وللاشياء وبين نفسه وتلك الاشياء . وهو يبرر اختياره لفلاديميرو بالذات (صديقا وطبيبا يعوده ليحذر « هو » اه) بكون فلاديميرو « عصابيا وطبيبا مختصا بالعصاب في آن واحد » ، وهو لهذا « افضل طبيب يمكنه ان يتفهم حالتي هذه الخاصة جدا » . (ص٩٥).

على اية حال فان مأساة « ريكو » الحقيقية هي مأساة الكلمة . انه لا يفعل غير ان يثرثر من اول الكتاب الى اخره ، «يثرثر كالهالكين» كما قال اينزو سيشليانو في مقدمة الكتاب . ومأساة الكلمة هي هنـا مأساة العلاقة بين الانسان والواقع (١١) . اي ان ريكو لا يتمكن مـن اقامة علاقات مع واقعه ومع من يحيط به الا من خلال كلمات مريضة ولدها خيال مريض ، اي كلمات مكيفة من خيال مكيف . ويماثل انفتاح الرواية على صعيد الاسلوب قضية الثرثرة على صعيد الموضوع . ونحن نلاحظ ان كثيرا من احداث الكتاب تبقى معلقة في الرواية ، لا تعالج الا من خلال مصائب ريكو المتتابعة ، لكنها تترك هناك على انها حدث . ومثال الموس التي يتفق معها ريكو – بعد كثير من الثرثرات « الثلاثة » على الذهاب الى شقته ليلحق بها بعد عودته من حفلة مافالدا هو مثال بليغ الدلالة . ان ريكو يتركها هناك في الشقة ، والقارىء لا يعرف ماذا حل بها هناك . غير ان القارىء لا يعرف ايضا ماذا حل باحداث كثيرة

(١١) راجع « موقعان من مواقع اليسار في ايطاليا ، المانيفستو والبرتو مورافيا » – العدد التاسع من « مواقف » البيروتية .

اخرى ، رئيسية ايضا ، في الرواية . والحدث الوحيد « المنغلق » هو الحدث الذي يرتكز عليه لب الرواية . اي علاقة ريكو « الدائرية » مع زوجته فاوستا . فهو يهجرها ويعود اليها بعد ان مر في خضـم احداث اخرى ومغامرات عديدة عشناها مع البطل وكاننا نقوم بدور آلة تصوير في مشفى للامراض النفسية . لقد قام ريكو اذن بعملية «سبر» للمجتمع الذي يحيط به وتأكد من ان مرضه ليس مرضا وان انفصامه هو حالة طبيعية يعيشها الاخرون حوله بشكل او بآخر . كما انه تأكد ان لا مفر من مفهوم الجنس كما هو سائد في معانيه التقليدية عـلى صعيد تنظيمه الاجتماعي ، وان لا مفر من محتواه كما تأكد الان فـي مجتمع ريكو : اي من محتواه على انه ظاهرة مباشرة (صادرها « هو » خلال هذه الفترة لصالحه « ولاستعمالاته » الخاصة على وجه الاطلاق – ص ١١٣) . وبالفعل فقد اصبح الجنس لدى مورافيا في الاونة الاخيرة على وجه الخصوص (« الفردوس » – « انا وهو » ، فضلا عن القصص القصيرة التي ينشرها مورافيا بصورة متتابعة هنا وهناك في الصحف والمجلات) علامة لانغلاق النفس على النفس بعد ان كان « طريقة في التوصل الاجتماعي والانساني ، ثم على انه مخرج نجاة امام الانسان ثم على انه مصدر قهر وكبت نفسيين .. » (١٢) . وان قراءة اولية لرواية مورافيا هذه تظهر لنا على انها امثولة عن الوحدة والعزلة الانسانية ، ذلك كما لاحظ سيشيليانو في مقدمة الكتاب . واذا كانت كل شخصية من شخصيات الرواية تعبر في حد ذاتها وبطريقة رائعة وكافية (مافالدا – بروتي – فاوستا – بل وحتى ماوريتسيو وفلافيلد) عن امثولـة الوحدة والانغلاق على الذات تلك ، فان شخصية ايرينه هي قمـة الامثولة وهي من اروع شخصيات مورافيا الحديثة . انها واحدة مـن بطلات « الفردوس » . وكل من يقرأ تلك القصص لا بد ان يستنتج ان ايرينه هي الشخصية التي تكمن في آخر طريق كل منهن . والعلاقـة بين ريكو وايرينه المعروضة بشكل مأساوي بالفعل هي العلاقة الاجبارية التي لا بد ان تربط انسانيين اتخذ الجنس لديهما صورة شاذة ومشوهة واظن ان التفاتة سيشيليانو كانت رائعة عندما لاحظ ان « الجنس هو جسر لا يمكن عبوره ان لم يكن بالغرق في اعماق مرآة (ص ١١) . وبعد غرق شخصيات مورافيا في هوسهم الجنسي (منذ اول روايـتـه : « اللامبالون ») ها هي ايرينه تستمني في الصباح امام المرآة ، تجتر احلامها « التجارية » (او « الثورية » فيما لو ولدت فـي بلـد « ثوري » ، وهي تقول هذا بصراحة تامة) وتستهلك جمالها ازاء شبحها في المرآة . واذا كانت شخصية ايرينه هذه شخصية توجد في كل مكان وزمان (خانق بوسطن) : « انها من تلك النساء التي ان رآها اجير الحلاب او الشحاذ المتجول وراء باب بيتها المفتوح فانه يحاول عبثـا اغتصابها ، ثم انه يتركها في نهاية الامر مخنوقة على ارض الحمام » (ص ١٧٤) ، فان ايرينه ايضا هي التعبير الامثل عن وضع تاريخي معين من الناحية الانسانية . ولذلك فان تلك العلاقة المأساوية بينها وبين ريكو ، المنغلق كل منهما في ذاته ، وعلى طريقته الخاصة ، لا بد ان تنتهي على طريقة انتهاء مسيرة الجنس المورافية ، اي في العدم . وها هو ريكو يحاول قتل ابنة ايرينه بعد ان تأكد من وجود ذلك العدم في آخر الطريق ، بعد ان حمله « هو » اه على محاولة قتلها هـي بالذات اذ فشل – لاسبابه الخاصة ، ولاسبابها ايضا – في اغتصابها.

على اية حال ، اذا كانت مواضيع الكتاب هي ثلاثة : الحـب والفن والجنس ، فان الموضوعين الاولين شبيهان بامواج البحر، تنحسر وتتلاشى عندما يحسب الانسان انها ستبلغ الشاطىء لتدمر الساحل وما عليه . اما الجنس فهو الموضوع « المغلق » الوحيد في الكتاب ، وقد لاحظ هذا الاستاذ طرابيشي في مقالته المذكورة في « الاداب » .

روما

نبيل رضا مهايني

(١٢) « الاسبوع العربي » – ٢٤/ ٤/ ١٩٧٢ – ص ٤٤

حزيران رقم ١، ٢، ٣ ... الى آخره

قصة بقلم نيروز مالك

ازاح الستار عن النافذة ، واراح راسه على الوسادة . ثم اشعل «سيكارة» وعب منها نفسا عميقا . ثم نفخ دخانها من انفه دفعة واحدة.

كانت العتمة التي تصبغ زجاج النافذة يتبعثر عليها ضوء المصباح الكهربائي الخافت . فيعكس عليه نصف جسمه الاعلى مصبوغا بالقتامة والسواد ، ومشوها بشكل مريع . كان وجهه عريضا ومتداخلا ، وكتفاه تبدوان نحيلتين رفيعتين ، وشعر صدره اشبه بجلد ماعز اسود .

التفت الى زوجه النائمة . كان شعرها الفحمي مبعثرا بفوضى على كتفيها العاريتين المدورتين المغريتين ، وخصلة سميكة منه تغطي ساعدها البض الملقى فوق الوسادة الوردية بوداعة .

سحب نفسا اخيرا من « السيكارة » ثم سحق عقبها في المنفضة. وحدق في ابطها الحليق الناعم . ثم زحفت نظراته بهدوء الى نهاية استدارة نهدها القابع بدعة تحت « الشرشف » المكور على نفور حلمته .

تولدت في نفسه رغبات شبقية غامضة فانزلق ببطء على الفراش واخفى وجهه في راحة يدها المنبسطة ، وقبّل اطراف اصابعها . ثم زحف بشفتيه النهمتين على الساعد الابيض المستسلم باسترخاء . تاركا آثار قبلات محرقة عليه .

استعاد في نفسه اطراءات اصدقائه بجمال زوجه . فاستسلم لشعور الارتياح والحسد . وهو يضغط بفمه على ساعدها اللدن مستمرا في زحفه نحو الابط الحليق الناعم . ليغزو بعده النهد ، ويروّض تمرد حلمته النافرة .

وصل الابط . بعد ان قطع سنين شبقية في الطريق اليه . فاخفى وجهه فيه ، ورائحة العرق الحادة تنفذ الى رأسه والساعد اللدن الذي التهبت فيه الرغبة يلتف بحنان حول رقبته .

شد على اغماضة عينيه ، واستنشق بانفاس مبهورة متقطعة وهو يغوص في درب الحب المجنون . كان يطاردها ليل نهار في مدن لا يعرف زجاج نوافذها غير الاصباغ الزرقاء القاتمة .

صادفها مرة في وسط الشارع . في ظهيرة يوم حزيراني قائظ ، والعرق يرشح من جبينه ، وينزلق الى فمه مالح المذاق ـ يومها ـ خففت من سيرها . وهو يمسح جسدها بنظرات ظافرة ملتهبة فحدق في ثوبها الذي يكشف عن اجمل صدر ناهد ، وعن ابدع ساقين ، وعن ادق استدارة للكتفين ، وعن ابطين يرشحان بعرق مسكر . فوقف في وجهها . قال وهو يخفي رغبته المتمردة :

ـ « احبك .. اريد الزواج منك » .

كانت شفتاه اليابستان . قد وصلتا الى استدارة النهد المفتول بالرغبة والنفور والتمرد ، ويداه تتلمسان اماكن الامان ، وتبحثان عن شاطيء يضع فيه قدمه . شاطيء وعر . فيه خنادق طبيعية ليختفيا فيه ، ويغتسلا بماء الشبق .

* * *

كان النهد يتمرد ، والحلمة السمراء تريد الانعتاق عن الجسد اللدن الذي انقلب الى قارب وحشي يتلوى تحت وهج الشمس على شاطيء رملي . وهو يحتج على العجز الذي ينمو في شوارع المدن التي لا تكف عن صبغ زجاج نوافذها بالالوان الزرقاء ليلا ونهارا .

كانت انفاسه المبهورة تتقطع ، واسنانه تنغرز في كتفيها المدورتين وفي نهديها اللذين يتمزقان . وفي صدرها الذي يعلو ويهبط بجنون . وفي بطنها الذي يخفي في داخله دوامة الجنس المحجوزة في زجاجة ملقاة في بحر هائج لا يعرف السكون والهدوء، وفي فخذيها المتمردين اللذين لا يعرفان الترويض .

كانت اصابعه . قد هتكت اسرار جسدها ، ولسانه يبس ، وتشقق تحت وهج الحلمتين السمراوين . وهو يريد اخضاعها لارادته التي شلت في مدن العجز ، وفي نوافذ المدن التي تجدد اصباغها الزرقاء عاما بعد عام . وشموس حزيران في رحلة الذهاب والاياب تحفر رقما بعد رقم في وجوه الرجال والارض والتاريخ .

كان يريد ان يركن على جسدها المتمرد ليسكت تلك التأوهات الصادرة من الاعماق المزروعة بالجنس . كان يريد الخروج من خنادق الهروب والعجز والجنون . كان يريد اسقاط تلك القطع الصغيرة الغريبة من « الالمنيوم » التي تعبر السماء العارية السوداء من فوقه منقضة عليه . تلقي النار والحديد والرصاص . فتذيب اللحم والعظم والحجر . كانت تدوخه . تعمي عينيه . تشل ساقيه عن متابعة الركض والاختفاء والايدي القاسية تبحث في داخله ، وتتشبث في ظهره العاري ، وتشده للولوج في خنادق الرغبة والشبق والجنون.

* * *

بدا جسد زوجه البض رحلة الانفلات ، والانعتاق بين يديه. بعد ان راح بحر الجنس يفور من الداخل ، وموجات الشبق تتعالى ثم تهبط بين النهدين ، والفم الناشف المفتوح ، والابطين الحليقين الناعمين ، والبطن الصعب الوصف ، والعانة الناعمة السمراء المغرية ، والفخذين المتشنجين .

واختلط التاوه ، والتنفس المتهب المتقطع بصرير وانين السرير . فولد التمرد والعذاب من رحم العجز القاتل ، والايدي المعروقة المتشنجة تصطاد الخيالات ، والاشباح من برك الدم، والخنادق

المحفورة في الارض والتراب ، واللحم المحروق . وقطع «الالنيوم» الصغيرة تنقض على الخنادق . فتشيع الهروب في الاجساد المتساقطة على اطراف الاسرة والدم المخثر ، والانين الخافت المتقطع ، وطقطقات الحديد الذي بفصل الاطراف ، ويبقر البطون ، وروائح الادوية الطبية الحادة المنتشرة في غرف واروقة المستشفيات تزكم الانوف ، وتتسرب الى القلب الذي لا يكف عن الخفقان ، ووجوه الاصدقاء المسحوقة المجبولة بتلك الايام البعيدة الماضية . التي تركتوراءها آثارا لم تمح بعد في التراب والارض والتاريخ .

كان الموت المعاد لا يحضر ، ولا يذهب . وهو يحوم حول الاسرة. يذكي الياس في النفوس ، والايدي الشجية الطويلة تمتد الىالبطون، والاطراف ، تعمل بين الفخذين بياس ، والوجوه المخمورة بقطع القماش البيضاء . تبرق عيونها بالعذاب ، والحسرة ،والافواه المكتومة تنطق من خلف سنين بعيدة باصوات معذبة :

ــ « علينا بالعملية . لقد فشلت الوسائل الاخرى » .

تلاقت العيون ، والايدي حول الاختيار صامتة باسم الطب والحياة .

كان العرق المسفوح ، والجنس اليقظ ، والجسد المتشنج ، والنهدان المتمزقين قد وصلت الى نقطة اللاعودة . ففي لحظة العجز اليائسه المره ، هربت الايدي عن رقبته ، وانسحب الفخذان اللدنان من بين فخذيه ، وانفلت الجسد العاري من بين يديه متفجرا بالظما والقهر والعذاب . فسقط على الفراش مهدود القوى ، يائسالاعماق، ليعيش ماساة موته .

* * *

كان الصخب يصم اذنيه ، والجنس يعذبه ، والعجز يقتله ، وحزيران يسوح في شوارع المدن يصبغ زجاج بيوتها باللون الازرق القاتم ، ويداعب الافخاذ العارية ، ويتسلل ضاحكا الى الصدور ليداعب النهود المقتولة بالرغبة ، ويختفي تحت الاباط الحليقة الناعمة ، ويمر على الخنادق المحفورة في اللحم والارض والتاريخ .

عصر رأسه بين يديه . يريد اسكات الصخب ، والضجيج. ثم رفع وجهه المحقون بالزرائق على اثر حركة وصوت . فاصطدم نظره بظهر زوجه العارية التي اختفت في داخل المطبخ لتخرج منه ثانية ، وتخطو بتحد نحو السرير الثاني . كانت نظراته العطشى لا تستقر في مكان . تتنقل من وجهها الغاضب القتيل ، الىنهديها المتمردين المقتولين ، ومن بطنها البض المنسحب الى الداخل يمارس الانتحار الى عانتها الحليقة الناعمة السمراء المتكورة على نفسها تطلب حزيران ليغرز السكين في وسطها ، ويريحها من عذابالجنس القتيل .

جلست زوجه على طرف السرير الثاني . وهي تخفي شيئا ما وراء ظهرها . شعر بغصة قاتلة ، وسؤال عنكبوتي اسود :

ــ « ماذا تخفي وراء ظهرها ؟ » .

تدفقت سيول من الخيالات نحوه . بينما هي تضع يديها في حضنها ممسكة بشيء لم يعرف ماهيته . انما كان نوعا من انواع الخضار الرفيعة الطويلة التي تشبه في شكلها عضو الذكورة لدى الرجال . وللحظات حدقت في وجهه بتحد . حيث العالم انهار حوله، واصبح ركاما . وهو يسال نفسه ذاهلا :

ــ « ماذا . هل ستمارس الجنس بهذا امام انظاري ؟! ».

هرب من نفسه ، وتاه في الضياع سنين طويلة . ثم عاد الى الحضور على اثر صرخة صدرت عن زوجه . وهي تبكي ، وتخفي وجهها بين يديها خجلة من نظراته اليائسة . بعد ان تخلصت منذلك الشيء الذي يشبه عضو الذكورة لدى الرجال . والصمت والعذاب والجنس والعجز يمر امام عينيه دون توقف . وزوجه تنشج وتبكي وتشكو بصوت متقطع :

ــ قل ماذا تريد مني ان افعل ؟ لماذا تعذبني ؟ انيانسانة.. انسانة من لحم ودم . الى اين تدفعني ؟ ! الى الانتحار ؟ ام الى احضان عشيق ؟!

غاب عن وعيه . وهو يصرخ :

ــ كفى ...!

انهار على السرير يبكي . وزوجه تتابع كلامها بتوتر :

ــ ... لماذا لا تريد الاعتراف بعجزك ؟ انت عاجز .. عاجز .

غرز وجهه في الوسادة اكثر ، وضغط على اذنيه ، واعتراف ساخن لزج يتسرب عنوة الى اعماقه ، ويستحل نفسه المقتولة على اطراف الخنادق ، والممزقة على اسرة المستشفيات ، والمعلقة على صليب حزيران .

« اعترف بعجزك .. انت عاجز .. عاجز .. عاجز ..» .

ــ لا ..

قفز عن السرير ، وجلس على طرفه . حيث كان الصمتشاملا. يتخلله بكاء الزوج المر ، وصرخته تتردد في مساحات واسعة . ثم تعود لتحوم حول جسد زوجه العارية . ثم تتسرب ببطء ، وتستقر في الخارج . حيث الصباح . كان قد قطع شوطا طويلا في رحلة النهار . وهو يعكس على زجاج نوافذ الغرفة اضواء وانوارا غنية .

حلب — نيروز مالك

نجيب محفوظ وتطور القصة العربية القصيرة

بقلم محمد حافظ دياب

مع ارتعاشات واقع جديد لم تتحدد (بوصلته) بعد وتشابكه ، تتعاقر الاجناس الفنية، تعيد صياغتها مع هذا الواقع، فتختفي اجناس فنية باكملها او تكاد كالرواية والملحمة ، وتتبدى اجناس اخرى اظهرها القصة القصيرة خاصة في استثنائية ظروف حادة كالتي يعيشهـا الوجدان العربي منذ هزيمة حزيران وحتى اليوم ، تجادلها وتعاطيهـا وتطاوعها وتوازي او تهز شدها وجذبها التاريخيين .

يقول نجيب محفوظ (*) :

« لم يكن غريبا ان يظهر المسرح قبل الرواية ، وان يختص بتقديم الآلهة وانصاف الآلهة والملوك لا يردون الى اذهان الناس الا من خـلال مواقف كبرى مثل الحكم او السلطة او القدر او القانون .. .ومن هنـا ايضا كان لا بد للرواية ان ترث المسرح في مرحلة تالية ... تلك المرحلة التي ورثت هؤلاء الآلهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنيها التي ورثت هؤلاء الالهة والملوك ونظم الاقطاع .. وهذه الطبقة لا يعنيها الا حياتها بكل تفاصيلها وبكل شواغلها وهمومها الاقتصادية اليومية .. وعرض هذه الحياة والتعبير عنها هو الذي دفع بالرواية الى ان ترث هذا المسرح القديم العريق .. ومن حضن هذه المرحلة خرج المســرح الواقعي والطبيعي الذي بدا شاحبا الى جوار المسرح القديم بشخوصه وتركيزه الشديد على الانسان والافكار ككل واحد .. »

... ورغم ما يثيره هذا الراي من شهية المناقشة ، حيث ان (تحقيب) الاجناس الفنية على هذه الصورة وطرح كل منها كمواز فني لواقع اجتماعي تاريخي ـ على ما بينهما من علاقة معقدة هي في المحل الاول علاقة ديالكتيكية تأخذ وتعطي ـ يطرح من الاسئلة اكثر مما يلقـي من اجابات ، فان قراءة النص السابق في حضور الواقع العربـــي المعاصر يجعلنا نلقي على انفسنا السؤال المحدد التالي :

ما هو (المعطي القصصي) في مجتمعنا العربي اليوم وبعـــد نكسة حزيران ؟

من منظور أن « الجرح الحزيراني » قد استطاع ان يحـــدث اهتزازات كثيرة اكيدة في حركة الجسم العربي تاريخيا واجتماعيـــا ووجدانيا ، بجانب استطاعة القصة كجنس فني تمثل ادوات بنائيـة جديدة حيث تبدو في مطاوعتها الفنية الرحبة اكثر تقبلا لهذه الادوات وما استتبع ذلك من درجات هضمها له ، ومع استيعابها ـ عبر رحلتها ـ لزاد حضاري يؤلف قرابة قرن من التجارب المثيرة في عوالم الموسيقى والفنون التشكيلية واللغة السينمائية والتكنولوجيا والفلسفة وعلــم النفس وضعت ملامحها فوقها ـ رغم ان القصة لم تكن وحدها التـي استطاعت ان ترث من ملامح هذا الزاد ، بل ان الفنون على اطلاقهـا تقاسمته ـ فان نصيب القصة العربية القصيرة منه يبدو اكثر من غيرها في تقبله .

ولم يكن مصادفة بالتالي ، ان استطاعت القصة فرض نفسهـا في ظروف ما بعد حزيران ، تلك الظروف التي امكنها بمفاعلتها فـي الجسم العربي ان تحدث ذبذباتها واهتزازاتها كرد فعل من ناحيــة وكمحاولة لتجاوز مضاعفاتها من ناحية اخرى . وبالمقابل ، فان القصة امتلكت برحابتها قدرة التقاط هذه الذبذبات في حركتها وتلاميحها وحالاتها .

يزيد من تاكيد هذه الحالة انه ـ ومع القصة ـ يمكننا تلمـــح تغاير اوضح في تفجر مناخ وادوات بنائية جديدة ومتكاثرة عبر نماذجها منذ بدء الستينات ، وبالاوضح بعد هزيمة حزيران ، هذا المناخ وتلك الادوات التي لم تستطع القصة قبل ذلك احتواءهما بوسائلها التقليدية وحيث لم يعد بالتالي في مستطاعها ـ في حضور تحديات اللحظـــة الآنية ـ احتواء ثرائهما وغناهما . وقد لوحظ ذلك في رد فعل الجيل القصصي الشاب بالذات ضد كل مسلمات القصة التقليدية وضـــد التعلق المدرسي (بمقاسات) بنائية جاهزة لها .

ان السنوات الخمس الاخيرة من التجارب المثيرة في القصة ، تضع بين ايدينا رصيدا ضخما لهذا الفن ، خاضها بالاخص قصاصون شبان في كل انحاء الوطن العربي مثل سليمان فياض وزكريا تامـــر وزهير الشايب وابو بكر الهدفي وجمال الغيطاني واحمد خلف وغالب هلسا وعبد الحكيم قاسم ومحمد البساطي وغانم الدباغ واميل حبيبي ونعمان مجيد وغيرهم . وهذا الرصيد المضاف الى خريطة القصـــة القصيرة ، يمكن ان يعطي ـ بتراكمه الكمي ـ طريقا الى تحديـــد مشكلاتها النوعية . وان يكن هو نفسه عنصرا من عناصر مشكلاتهـــا المتشابكة .

وعلى الرغم من ان تحديد هذه المشكلات يعتبر ـ في استثنائيـة الواقع العربي الحالي وباطرادية التجارب القصصية ـ عملية معقدة ، خاصة مع تعدد اتجاهات هذه التجارب ، فانه من الممكن بشيء مـــن

(*) من حديث مع نجيب محفوظ نشر بالعـــدد الخاص عنـــه في مجلة الهلال ـ فبراير ١٩٧٠

الحذر او بكثير منه ، ان نصل الى شبه استقراءات معينة .

فمن ناحية ، نستطيع القول بان اختلافات او تغيرات العلاقة المتبادلة بين القصة كمعطى فوقي وبين الواقع المشحون كمعطى تحتي ، يمثل احد وجهي هذه المشكلات ، ومن ناحية اخرى ، فان تغاير ادواتها البنائية يمثل الوجه الاخر لكنه عند التحليل النهائي ، نجد ان عمليات التغاير هذه تشمل كليهما ـ العلاقات والادوات البنائية معا ـ لانهما لا يفترقان في النسق القصصي وفي العملية الاطرادية الكلية .

لقد ادت توترات العلاقة بين الواقع المشحون وبين القصة الى دخول ادوات بنائية جديدة في نسقها ، الامر الذي ادى بالتالي الى اضطرابات التوافق السائد بين الادوات التي كانت ترتبط بها مسبقا ففقد هذا التوافق قيمته من حضور الواقع العربي الذي اعقب النكسة خصوصا .

في البدء ـ كان طبيعيا ان ينصب الاهتمام الرئيسي للقصة بعد الهزيمة مباشرة على التعبير عن رد الفعل ازاءها . واذا كان رد الفعل الشعبي لجماهير الامة العربية قد جاء يومها تلقائيا وعفويا ، فلقد كان منتظرا من القصة ان تسهم في منحه ابعاده المادية والتاريخية والفكرية الحقيقية . ولعلنا الان ـ وبعد سنوات خمس من هزيمة حزيران ـ نستطيع ان نستشف معالم الفترة القصصية التي اعقبت الهزيمة مباشرة بوضوح اكثر نخلص منه الى تفسير نوازع الرفض والضياع والسخط الذي سيج ايامها اكثر الانتاج القصصي دون تمحل الهزيمة واتخاذها كغطاء يمثل معالم هذه الفترة وان كانت هي كذلك بالاصل او بالاحرى سبب ظهورها الرئيسي .

ان نوازع الرفض والضياع والسخط هذه قد تفجرت مع بدء الستينات وباحت اكثر عن نفسها بعد الهزيمة ـ مثلما كانت الهزيمة نتاج تفجر واقع اجتماعي عربي متخبط مع بدء الستينات ايضا ـ نتيجة الانشداد بقوة الى وتيرات آنية طرحتها النكسة .

وقد ساعد تحسس الهزيمة دون امتلاك جذور منابع فعلها وعجز (الوصفيات) التقليدية على بلورة الرؤيا وانجذاب بعض الكتاب الى التعامل مع تجارب عالية بعينها ، ساعد كل ذلك في توزع الايماء الفني في اعقاب النكسة مباشرة على اكثر من جبهة ، اظهرها جبهتان تتفقان في الرغبة الحارة على الرصد وتتباعد بينهما مسافة الازمة : البوح بما يتطلبه من وضوح مرئي وكشف مسهب ومباشرة زاعقة احيانا تمثل ذلك في جهارة كلمات الشاعرالشعبي المصري احمد فؤاد نجم التي غناها الشيخ امام الى جانب تجارب كاتب المسرح السوري سعد الله ونوس خاصة مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » التي حاكم فيها الهزيمة بحضور التاريخ والجمهور مضافا لها اشعار نزار قباني التي هاجم فيها كل شيء ... وايضا جاذبية الرمز التي وسمت بنبرة هائلة مناطق كثيرة في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، وهي جاذبية تطلبت ـ في احيان ـ تخطي الواقع واستنطاق التاريخ وكسر زجاجة الحكم والوصول الى مناطق غائرة فيه .. على ما بين هاتين الجبهتين من اعمال فنية اخرى (نثرت) بعض جيوبها ـ مخففة او موطدة ـ في شكل تلاميح او تعبيرات رامزة او مواقف سريعة لم تنجح في رسم العمل الفني كله .

ومع القصة ،كانت قصص الكاتب المصري الشاب جمال الغيطاني ـ وهي من اول الاعمال التي تلت النكسة ـ وعبرت عنها قد اتجهت الى التاريخ المصري القديم (عصر المماليك بالاخص) كي تتيح لنفسها فرصة تعبير اوضح عن رؤية لحقبة تاريخية معينة من واقع ان حزيران ليس حدثا ماديا ، بل هو حدث تاريخي يملك نظائره في التاريخ القديم اختيارا منه ومزجا فيه .

وقصص هذا الشاب تكاد تمثل هذه الفترة اصدق تمثيل من تجسيدها سمات الهزيمة وتجليها الفني الواضح لواقع هذه الهزيمة وواقع القمع والارهاب اللذين صاحباها في هذه الفترة ايضا ، دخلت العناصر الجديدة تحديا مع المركبات التقليدية القائمة بالفعل في خريطة القصة العربية القصيرة أدت الى قلقلتها ومراجعة كفاءاتها القائمة ، وان لم تستطع نهائيا ان تقتلع قدرتها على العطاء والتأثير حيث أثبتت الكثير من اعمال بعض القصاصين الجدد انفسهم امكانية استعمال كفاءاتها التقليدية في اطار من جدة الموضوع والتناول .

ومع مرور سحابة الانفعال الاولى ، وازدياد وعي الانسان العربي، واشتداد الصراع بين حركة التحرير العربي والصهيونية ، وتصاعد الفدائي الفلسطيني الى مستوى نوعي اكثر تطورا ... اتيحت الفرصة لاستجابة اكثر هدوءا واقل انفعالا ان تقدم نفسها في اعمال قصصية وان كانت لم تستطع ان تتخلص نهائيا من تجاوز وطأتها السابقة، تلمست هذه الاستجابة انعكاسها في تضاعيف القصة القصيرة عن طرق انتشار عناصر جديدة اثارت تغيرات توافقية في السمات المتصلة بها ومركبات هذه السمات واستطاعت ان تواجه (وتيرات) جديدة بقلب المشارك وعقله لا بانفعال المشاهد ، ومقتربة بجذورها الى منابع الفعل كي تعري اسباب الهزيمة وبالتالي تتجاوزها . منذ ذلك الوقت لم تنقطع هذه الوتيرات الجديدة عن الاستمرار وان تبدى (تسلط التقنية) احدى علاماتها ، وبالتالي ايضا لم تنقطع المشكلات التي تجابهها القصةالقصيرة خلال عمليات تكونها وتكاملها الراهنة . وتمثل ذلك في تمكن بعض التجارب الجديدة من التمرس بالعديد من الادوات البنائية وصولا الى هضمها واعادة صياغتها وتشكيلها وفق ما تستلزمه طبيعتها ، رغم التلوينات الكابوسية التي ما تزال تتخلل ابعاد رؤيتها .

ومن الطبيعي ان اي تصنيف نقدي يتصدى لاقامة جسر بين هذه التجارب وجماهير قرائها يعد محاولة (مستعجلة) ـ من الوقت الحاضر على الاقل ـ لهذا فان دراسة مجموعة قصص لنجيب محفوظ من التي اعقبت النكسة يمكن ان تشكل نقاط تثبيت او نوعا من استراق السمع ، تاركين (موضعة) هذه التجارب الى دراسة قابلة تؤمن سيرها النشط واكتشافاتها الخصبة .. نرجو الا تتاخر كثيرا .

وثمة احتراز ضروري هنا ، اذ سنحاول مقاربة رؤية نجيب محفوظ الفكرية من خلال مجموعته القصصية .. « حكاية بلا بداية ولا نهاية » بالذات ، باعتبارها قد حددت ادوات بنائية بعينها ، استبقت ما هو شائع وعام في تراث القصة من ناحية ، ورسخت تجريب هذه الادوات بعد مجموعته « تحت المظلة » من ناحية اخرى .

من هذه المجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ـ وكانطباع اول يتجاوز نجيب محفوظ الوضوح المباشر كنوع من السيطرة الفنية على الواقع وكاشارة رامزة لهذه السيطرة : التداخل والتوتر بديل التجانس والاتزان .. وتغيير عالم الانتظام (الواثق) بعد ان فقدت الحقيقة طمانينتها فيه خلال تفجر اطارات الحياة الاجتماعية الضيقة لشرائح البورجوازية الصغيرة (المزنوقة) بين تصدعها لنذر العجز وتطلعاتها . وان كانت الاستجابة للاعمق ابانت عن نفسها ومضت في شحذ اسلحة ابعادها اكثر من مجموعته السابقة « تحت المظلة » حيث كانت الاستجابة الانفعالية في هذه المجموعة تقيد مناخها وتسجه باستثنائية حضورها المبكر لواقع استفزاز الطموح العربي عقب النكسة مباشرة .

وفي « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، تتعدد عوالم الارغام والضغط واللااختيار ، وتتخلق عبر معطيات التاريخ والصمت والحقيقة والحب والعمل والنشوة والاكذوبة والثورة والموت لتجهر بها جميعا خلال القصص الخمس التي تضمها .

ورغم خطأ اقتناص فقرات جزئية ومحاولة الخروج بتفسير منها دون ربطها بالجو العام لها ، فاننا نطالع فقدان الانسجام بين حلم شخوصها وتجربتهم وشوقهم الى حيازته ، لانه :

« لا شيء واضح في هذه الدنيا العقدة .. »

« اصبحت الاكاذيب وجبات يومية .. »

« الحلم له اسباب كالواقع سواء بسواء .. »

« الاحلام توجد كما توجد الحقائق .. »
« لا حدود لما يجوز في ذلك .. »
اذ ما زال صراع الابنية والقيم بما يزخر به ومنه بعجز وتساؤل وضعف بشري وتصلب الشك ضد القناعة ، حوائل لا تقوى مخلوقاته الفنية على تخطيها . وتجعلهم يتحركون في شباك مأساتها المشتركة ، وكلها معان تنطق بمشاعر هذا الفنان وتعبر عن القضايا التي تشغله من الوجود والدين والسلطة والفرد والمجتمع، يضع من خلالها شخوصها المتوترة !
« الهواء يختفي ليحل محله الحزن .. »
« لا مفر من التساؤل حتى الموت ... »
« نحن نركض كأن سياطا تلهب ظهورنا ... »
« استخرج من قبور قلبك الرذائل الرائعة .. »
وان كان طرح نفايات ظروف هذا القهر والاشارة الى طريق تجاوزه وتخطيه تأتي غالبا في نهايات قصصية :
« ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا .. »
« تخلص من ترددك ونقص ثقتك بنفسك واختر ما تشاء .. »
« علينا ان نهدم ونبني من جديد .. »
« تأمل ولا تحزن وابدأ طريقك .. »
« ما انا في حاجة اليه هو الحب .. »
« سلامة الاسرة جزء لا يتجزأ من سلامة الفندق .. »
« الاساس القديم لن يتحمل مزيدا من الادوار .. »
« انصحك بالرقص والغناء والمرح والقتل والتمزيق والهدم .. »
« لا حل الا ان تخوض امواج الظلمات وان تشق طريقك الى بر النور .. »
... تتأكد هذه المعاني كلها ـ على التقريب ـ في القصص الخمس التي تحتويها هذه المجموعة .

في قصته الاولى والتي تسمت المجموعة باسمها ، يعيش الطالب الجامعي « علي عويس مع شقيقته العانس التي تعمل بالتدريس . تنبهه الفوارق الطبقية بينه وبين زملاء المدرسة وقراءاته وتساؤلاته ان ينظر الى بيت شامخ في الحارة يملكه حفيد شيخ الطريقة الاكرمية الذي يمارس الدعارة في الباطن والولاية في الظاهر . فيخوض مع زملائه المعركة ضده بغية تحطيم الخرافة والوهم وارجاع اموال المريدين التي يستلبها الشيخ ويبني بها العمارات . ويومىء الشيخ للسلطة فيتم القبض على الشاب . واذ يصل مد الرفض الى ذروته يتحقق اكتشاف فاجع حين لا تجد (شقيقة) الشاب مفرا من مواجهة الشيخ بحقيقة مفاجئة: ان الشاب هو ابنه منها ايام لهوهما . ويدور صخب شعري تزال فيه كل الغشاوات وتنفجر كل الحقائق : يخرج عليّ من السجن . يقذف الشيخ في وجهه بالسرحين حاول الاعتداء عليه . تنكشف للشيخ كل فضائح الاسرة فيتذكرها . وهنا تقف بنا القصة على مفترق طريقين يملك في كل منهما انتماءه الخاص المضاد : اما الانتماء الى الابوة (هذا التوتم الدموي) ، واما استمرار الانتماء للثورة .. فعلي ـ رمز الثورة وتجسدها ـ اما ان يرفض محاولة الاحتواء تحت عباءة الابوة ، واما ان يخضع لواقعه ، فتصبح الابوة اقدر على الفعل من نداء الثورة بوسيلتيها (العلم والمقاومة) ليقبل في النهاية بالخضوع الى توتمه الدموي .

ويقرر الشيخ مواجهة اتباعه والناس جميعا بحقيقته « الحقيقة لا تتجزأ .. وان يكن لمة خير في ان يعرف الناس الاكرم على حقيقته، فمن الخير ايضا ان يعرفونا على حقيقتنا . لا نستطيع ان نبدأ من جديد ونحن نتستر على آثامنا الماضية . على الاعتراف ان يكون كاملا وصريحا ليكون التكفير كاملا وصريحا ... »
.. رغم ان هذا الاعتراف لن يعني انتهاء النزاع في الحارة ، اذ عليه ان يختار « فاما الدعارة واما القداسة » .. وبعد ان يختار عليه بعد ذلك ان يتجاوز . لقد نفى ما هو قائم . وقذف (ما هو قائم) نقيضه الى الوجود الذي اصطدم به وصارعه .. نفس حكاية الرحلة الانسانية على طول عصورها وبكل دلالاتها ورموزها ، وبكل ما تحمله من تصارع القوى ونقيضها .

هذا التناقض ذاته ، بين ما هو موجود وما هو نقيضه يتضح كذلك في موقف عبدالله بطل « حارة العشاق » ... انه يشك في زوجته هنية فيطلقها ، لكنه شك لم يستطع ان يملك اسبابه . انه يقف متأرجحا بين الشك واليقين .. وعبدالله هو « المعارضة الرومانسية لبلادة الواقع اليومي ازاء وطأة الواقع الموضوعي » ، ويختار ان يضع حدا لشكوكه فيلجأ الى رجل الدين الذي يصلح بينهما . وعن طريقه يعرف عبدالله الشك في الحواس لحساب الروح ، لكن الشكوك تعاوده ، فيتهم امرأته بخيانته مع الشيخ نفسه وينفصلان ، ثم يلجأ الى رجل العلم ، لكن الشك لم يتنه رغم ذلك ، وان وضحت له ابعاد جديدة . فمن طريق رجل العلم عاد الى زوجته ، وعرف الشك في الحواس لحساب العقل وتردد على دور السينما واقتنى الكتب . لكن رجل العلم ورجل الدين يلقى عليهما القبض فجأة ، فتزداد شكوك عبدالله وينفصل للمرة الثالثة عن امرأته . وحين يلتقي بشيخ الحارة يسأله عن احتمال ادانة الرجلين . يقول شيخ الحارة لعبدالله : ان كل شيء محتمل بنسبة ٥٠٪ وعليك وحدك ان تختار . ويسأله شيخ الحارة : هل انت سعيد ؟ فيجيبه بعد ان اضنته الحيرة بين رجل العلم ورجل الدين ورجل السلطة : سعيد بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ كذلك.

اختار عبدالله اذن .. وعليه بعد ذلك ان يتجاوز . (من الملحوظ ان اسماء شخصيات هذه القصة تحمل دلالات تعين على استيضاحها . فرجل الدين هو (عبد النبي) ورجل العلم (عنتر) وشيخ الحارة (عبد القوي) !.. والزوجة (هنية) ، اما بطل القصة (عبدالله) فهو بين الاسماء المصرية ، دلالة الشخصية التي لم تستقر بعد) .

وفي « روبابيكيا » ثالث قصص المجموعة ، نجد امرأة جميلة قادرة يتحطم الرجال على اعتاب شبابها الدائم ونضارتها . وهي تكره العجز في الرجال فتتخلص منهم واحدا بعد واحد لتظل هي دائما « تتراقص اللؤلؤة فوق صدرها كأنها تبحث عن رجل جديد » . وهم جميعا يلقون مصيرهم الحتمي معها ، ليتجرعوا مرارة التعذيب الجسدي والنفسي، بعد ان يرمى بهم بين النفايات ويحملوا على عربات تبيع الاشياء القديمة .

وقد حاولت الدكتورة لطيفة الزيات في ندوة الاذاعة ان ترد رموز هذه القصة الى اصلها من الواقع على النحو التالي (1) :
اللوحة الاولى :
ذات صباح باكر يلتقي رجل بامرأة جميلة على شاطىء النيل « سيدة جميلة بقدر ما هي قوية » ، نظرتها جريئة ورزينة ومليئة بالثقة « ويعبر الرجل عن اعجابه بها ويسألها رأيها فيه فيعلم انها تبادله اعجابا باعجاب ، ويعرف ان القوة هي مقياسها للرجال ، وانها تكره العجز وتحب الرجل « قويا قادرا .. فرذائل القوة احب عندها من فضائل الضعف » وتسأله هي ماذا يكره في المرأة فيجيب « القبح والانحلال » ويتفقان على الزواج .
التفسير :
المرأة ترمز الى الدنيا التي يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متشبثا بها . فاذا احس من نفسه الضعف كان

(1) هذا المقطع كله عن مجموعة قصص نجيب محفوظ « حكاية بلا بداية ولا نهاية » مأخوذ من دراسة كتبها الدكتور عبد القادر القط بعنوان « قضايا ادبية » نشرت بمجلة « المجلة » المصرية بعددها الصادر في مايو ١٩٧١ .

ذلك ايذانا بانتهاء الصلة بينهما .
اللوحة الثانية :

تنصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطىء رجل « غريب شاحب بارز العظام غائر العينين غير حليق الذقن يلبس جلبابا قذرا فوق جسده الهزيل » انه بائع « روبابيكيا » كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد ان افلس وهو ما زال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن ان تكون زوجة لتاجر « روبابيكيا » . انها لم تتخلّ عنه ولكنه حين سلم بعجزه عن اسعادها هرب بالطلاق . ولا يابه العاشق السعيد بنصح التاجر المجرب ويصمم على الزواج ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالمقهى الذي يجلس به في سوق الكانتو وباسم شهرته « الملعون » .

التفسير :

تأكيد لمعنى اللوحة الاولى وان الحياة تقبل على الناس واحدا بعد الاخر بمقدار احساسهم بالقدرة عليها ، وبالقوة في نفوسهم ، فاذا وجدوا من انفسهم الضعف ، تخلوا عنها لمن هم اكثر قوة ، ولن يجدي النصح فالدورة لا بد ان تتم .

اللوحة الثالثة :

يتزوجان ويبدو انهما في قمة السعادة . فالزوج صائغ ماهر يهدي الى زوجته ما ابدعته يده من حلية رائعة والزوجة مفتونة بشبابه وفنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتسرب الى نفس الزوج ويعلم انه مندفع الى الخراب وقد اوشك ماله على النفاد . انه صائغ عبقري ولكن « لو كان لديه مال قارون لنفد » وتتوسل اليه الزوجة الا يعلن عن « عجزه » لكنه يجيب في جزع « كل شيء له حد لا يجوز ان نتجاوزه » ويفترقان .

التفسير :

حين تتراخى قبضة المرء عن الحياة ويحس بعجزه عن مسايرتها . عليه ان يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحة الرابعة :

يتذكر الرجل فجاة تاجر الروبابيكيا القديم فيمضي ليبحث عنه في مقهاه . وهناك يقاد نحو منعطف خال فيضربه احدهم ضربة ثقيلة على راسه يصاب على اثرها بالاغماء ويفيق في غرفة تعذيب مظلمة حيث ستجوبه مجهول ويجلده بالسوط ويساله عن صلته بالبائع والمرأة . ثم يخرج وقد اصبح كائنا مهدما « لم ينج منه راس ولا قدم » .

التفسير :

لا جدوى من محاولة الاهتداء الى طريق للعودة ، وعلى المرء ان يسلم بالامر الواقع وينضم الى زمرة المتخلين عن الحياة .

اللوحة الخامسة :

يلتقي ببائع الروبابيكيا ويعلم انه مرّ من قبله بتلك التجربة ويعرض عليه ان يستاجر مسكنا في حي الزمالك ويوهم بائع الروبابيكيا أهل الحي بان صاحبه « من رجال الامن السريين الدهاة » حتى يتلقى منهم الهبات والهدايا .

اللوحة السادسة :

ينجح الشريكان فيما رسماه وهما الان يعيشان في مسكن فاخر بما لذ وطاب من طعام وشراب . مليء بالتحف النادرة والجواهر النفيسة والاثاث الثمين . ولكن طيف السيدة ما زال يطارده . وتدخل السيدة ذات يوم ، تخطف الابصار بجمالها وبريق اللؤلؤة فوق صدرها لقد جاءت تقترض لزوجها الحالي الذي بدأ يحس « بافلاسه وعجزه ». ويدور بينهما حوار ينبيء بان الرجل لم يستطع ان ينسى زوجته القديمة قط ولكنه يعتذر بانه كان في مكان ما — في الظلام — واستحال عليه الاتصال باحد . ويقترح عليها ان تعود اليه « فستجد عنده على الاقل ثروة لا تنفد » وتابى لانها تعلم انه هو نفسه لا يؤمن بامكان هذه العودة ولكنه يعول على حدوث معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات في هذه الشؤون ويفترقان .

التفسير :

لا سبيل الى العودة الحقيقية للحياة بعد ان يتخلى المرء عنها لاحساسه بالعجز والافلاس ، وليس امامه الا عودة زائفة عن طريق الاحتيال الذي قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك « الحياة » نفسها .

اللوحة السابعة :

وجاء الطبيب . ويدور بينهما حوار حول تجربة الرجل ينبئه فيه الطبيب بانه أضاع شبابه في الظلام حين انساق وراء اغراء قوى لم يعرفها ولم يبذل محاولة للكشف عن حقيقتها « على اي حال لم اكن مخيرا — من قال انه غير مخير فقد اهدر شبابه — كانت قوة مجهولة لم أعرف كنهها حتى اليوم — اي جهد بذلته لتعرفها ؟ — قلت ان البعد عنها غنيمة وسلام — وهكذا أهدرت شبابك للمرة الثانية ... » ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول « استعضت عن الحب بالثروة ثم حولت الثروة الى طعام وشراب وتحف « ويجيب الرجل هي الرغبة في النسيان » . ويبدأ الطبيب العلاج فيهوي بعصاه على التحف فيحطمها . ويذهل الرجل لما حدث فيثور ويرمي الطبيب بالجنون . فيعلق الطبيب على ثورته بقوله « يسعدني ان اسمع اسلوب الشباب يجري على لسانك ... عليك الان ان تصون شبابك بعد ان رجع اليك بمعجزة وان تنفقه فيما يليق بروعته » .

التفسير :

ان الاقتناء بديل زائف عن الحياة والسبيل الوحيد — ان كان هناك سبيل قط — الى العودة ان يمارس الانسان الحياة بعنفوان الشباب وان ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحة الثامنة :

يعود تاجر الروبابيكيا ويتوسل اليه الرجل ان ينقذ بعض ما بقي من تحف ولكنه يقرر ان التحف كلها قد اصابها التدمير الا تحفة واحدة ... هي الرجل نفسه . ويتقدم بائع الروبابيكيا فيرفعه الى كتفه كالطفل ويمضي به الى الخارج غير مبال بحركات ساقيه ولا بقبضاته الواهنة المنهالة فوق ظهره . ويضعه على عربة الروبابيكيا بين الاشياء القديمة على حين تمر بهما المرأة فتندب فيه حيوية من لا شيء وينتظر اقترابها على لهف ولكنها تمضي دون ان تلتفت نحو العربة وتسير في الاتجاه المضاد تضيء لؤلؤتها قتامة الغروب .

التفسير :

الاصرار على الاقتناء يسد كل طريق مفتوح الى العودة ولا يبقى امام المرء الا ان يوطن نفسه على انه قد اصبح شيئا قديما لا يصلح لشيء . والحياة لا بد ان تسير في اتجاه مخالف لعربة الاشياء القديمة .

.... غير ان هذا الاسلوب الانتقائي في تفسير القصة بما يتضمنه من تعسيف مواقفها لمقتضيات دلالات معينة — ربما لا تحملها — لا يملك كثيرا من الادلة . فالمرأة قد تكون الدنيا كما تصورتها الدكتورة لطيفة الزيات . وقد تكون السلطة بكل اغرائها . ومن تعدد التفسيرات هذه يقول نجيب محفوظ في حديث له مع الناقد المسرحي المصري محمد بركات تحت عنوان « حوار حول مسرح نجيب محفوظ » :

« انني اكتب الرواية او القصة . فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ويفسرها القارىء التفسير الذي يريد . ولكل منهما الحق في التعبير . وربما كان تفسير الناقد او القارىء يختلف تماما عن تفسيري انا الخاص ورؤيتي الذاتية للعمل ، بمثل ما حدث اخيرا معي ، بعد ان نشرت آخر حوار لي « حارة العشاق » . لقد التقيت بعدد من الاصدقاء والكتاب . فقال كل منهم شيئا مختلفا عن الاخر في هذه الحوارية . والقول ان كل ما قالوه يختلف تماما عما كان يجول في

راسي وانا اكتبها . ولكني اقول ايضا ان من حق كل منهم ان يرى منها ما يريد » .

ويعلق سليمان فياض على هذا الرأي بقوله : « اذا كان هذا ممكنا تقبله وتبريره بالنسبة للعمل الفني الذي لا يريد به الكاتب مواكبة الاحداث ، وقول رأيه فيها ، فكيف يمكن اذن تبرير العمل الفني الهادف ، اذا تعرض تفسيره لتعدد وجهات النظر بين القراء ، وبين النقاد ، وبين الكاتب نفسه ؟ ولم اذن كان اللجوء الى شكل الحوارية، والتضحية بكثير من وسائل القص والقيم الفنية ؟ » !

... اما في « عنبر لولو » فتطالعنا فتاة جميلة مخنوقة بضغط لقمة العيش لها ولاخوتها ، وهي رغم قسوة الواقع ، نجدها تختلق قصة حب عاجزة ثم تلجأ الى زميل لها في العمل ، كهل ومناضل سابق قضى اعواما طويلة في السجن فينكب على هذا الحلم تفسيرا ، وهو في نفس الوقت قد نسي ان يفسر حلمه هو : بان يقيم حديقة في الصحراء « في المركز منها بركة مترامية من ماء الورد ، وتنتشر بها المقاصير المغطاة بالازهار ، وشعارها غير المكتوب . افعل ما تشاء.... » لكن يوتوبياه لا تتحقق ، انها مجرد يوتوبيا حلمية هشة ، تسحقها قسوة الواقع وضغط مؤسساته . فلا يجد في النهاية بدا من اطلاق النار . ويكون اطلاق النار في كل الجهات بلا تحديد . فهذا هو الامل . لقد اختار الكهل ايضا مثلما اختار قبله شيخ الطريقة وزوج هنية ... عليه اذن بعد ذلك ان يتجاوز .. ان يسدد اطلاق النار الى جهة محددة .

واذا كان البحث عن رؤية موضوعية كخلاص لازمة الازدواج ووصولا الى يقين هو الهدف ... فان البناء القصصي باكمله يحتضن في بؤرته هذه النظرة على اعتبار انه بشموليته ـ وليس بتفتيته ومحاولة استخلاص دلالات معينة ـ محاولة لتصوير رؤيا مقابلة في الواقع المرئي ، مستفيدا من كسر مباشرة الواقع ومن تجارب الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما ، وكلها تجارب استطاعت ان تضع ملامحها في قصص هذه المجموعة اخذا من دفق الشعر روح التوهج والايحاء في تعبيراتها الحوارية ، ومن الحوار المسرحي احرازاته الفورية السريعة لتزداد غلبة الحوار وتثرى تداعياته وحدسيتها ، مستنبتة جنسا قصصيا جديدا اطعمته اعصاب الشعر وعضل الحوار وتقطيع المواقف سينمائيا ، ممزوجة كلها في وحدة عضوية وفنية واحدة هي « الحوارية » حيث يلتقي الواقع الخارجي في فكريتها كما يعيه الفنان بفلسفته الداخلية المتبلورة .

انها ليست قصصا قصيرة بالمفهوم التقليدي لهذا الجنس الادبي يكاد الظن بها يقربها الى هذا الجنس ، وهو ليس على اية حال خطأ فنحن في زمن يرفض التصنيف المحدود والتعريف الشائع والتقسيم الذي ورثناه منذ ارسطو وظل يحكم الانتاج الادبي حتى اليوم .

وهو في الآونة الاخيرة قد لجا اليها باعتبارها اقرب اشكال الجنس القصصي حملا لمشاركة الكاتب ومواكبة متجاوزة لاحداث اللحظة المتغيرة المزدحمة ، وان كرس لهذا الشكل في رحلته الفنية السابقة ، حيث نجد الحوار يتغلب على معظم وسائل القص الاخرى في « اولاد حارتنا » وفي الفصول الاخيرة من « السكرية » وفي « ميرامار » حيث الزمن الروائي معاصر والحدث متكثف في مكان محدود وبشخصيات اربع رئيسية .

وعلى طول رحلته في هذه المجموعة ، ضفرت ادوات بنائية محددة جذب فكريتها وتعاطته يعكسها نجيب محفوظ ويحتويها خلال نوعية التجربة المبلورة . اذ يتبدى نسيجها الفني بقدر ما تطرح من منظور فكريتها ، الامر الذي يستحيل معه الفصل بين رؤية هذا الفنان وانعكاسها في تضاعيف بنائه والتي يمكن تحديدها بالتالي :

- المزاوجة بين الواقع والرمز .
- توحد الازمنة .
- الاعتماد على الشخصية النموذج .
- استخدام مفردات دالة .
- تداخل علاقة المكان بالحدث .
- تقطيع الفصول من خلال الموقف .
- حلم التصالح بين النقائض .
- سيادة الجمل الفعلية القصيرة المتوترة .

... لعل هذا التحديد يدفعنا الى ايضاح استعمال نجيب محفوظ لهـا :

اولا : المزاوجة بين الواقع والرمز :

في كتابه « الانماط النفسية » يفرد عالم النفس الشهير كارل جوستاف يونج صفحات يعرف فيها الرمز وكيفية استعماله بقوله :

« يجب التمييز بين الرمز وبين الاشارة . فالتاويلات الرمزية تختلف تماما عن التاويلات الاشارية ، اذ الفكرة التي تعني تعبيرا متوازيا او موجزا لشيء معلوم ، فكرة اشارية ، والفكرة التي تعني تعبيرا ما كاحسن تكوين لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على اي نحو آخر اوضح منه ، فكرة رمزية ....

« والرمز حي ، ما دام ممتلئا بالمعنى . لكننا لو وجدنا تعبيرا يقدم لنا معناه على نحو افضل ، كان الرمز ميتا ....

« وكل نتاج نفسي ، ما دام هو افضل تعبير ممكن في تلك اللحظة من حقيقة لم تعلم بعد او ما زالت نسبيا غير معلومة ، يمكن اعتباره رمزا ، على شرط ان نكون مستعدين لقبول التعبير على انه يدل على شيء يحدس المرء به فقط ولم يعه بعد وعيا واضحا ....

« والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حيا . فاثره لن يكون الا ذهنيا او جماليا . غير ان الرمز لا يحيا بالفعل الا عندما يكون ارفع تعبير ممكن لشيء يحدس به ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى المراقب . حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية : انه يخلق الحياة ويتقدم بها ويلمس في كل نفس وترا حميما ...

« ولما كان الرمز افضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة ، فلا بد له من ان يصدر عن الجو الذهني المعاصر المعقد جدا ...

« والرمز الحي لن يولد في ذهن خامل او قليل النمو ، لان صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفا في التراث الثابت . ولن يستطيع خلق رمز جديد الا من كان ذا ذهن شديد النمو، شديد الرغبة ، فما عاد يرى في الرمز الملى عليه ارفع تناغم وتركيز في التعبير » .

... في هذه الفقرات ، نجد يونج يؤكد على ان الرمز قوة تضمينية هائلة بشرط ان يضمن ذلك اصالة الفنان في تناوله واستعماله والا فانه يتبقى اهتماما فارغا اذا لم يحو علاقات العمل الفني المتشابكة او اذا صدر عن ذاتية مغلقة وليس عن فهم متقصد .

ولعل اكثر من ثلاثين عاما في تمرس القصة الصغيرة ، قد اعطى نجيب محفوظ قدرة كبيرة في امكانية تحويل الرمز الى رؤيا تنفذ عبر الواقع الى حقائقه الخفية الكامنة وتسعفه على التعبير عن المطلق والمجرد دونما وقوع في آفة التجريد والاطلاق ، وهو ـ على اية حال ـ سلاح ذو حدين ، اذ يمكن ان يترك مجالا واسعا لاحتمالات شتى لا تستنفد بالشرح والتاويل .

وفي قصص مجموعته « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ـ الثلاث الاخيرة منها بالذات والرابعة بالاخص حيث التناقض متعادل بين الواقع والرمز في قصتيه الاوليين ـ تتبدى هذه المزاوجة ، فاشخاصها واحداثها تحمل من الدلالات ما يتجاوز واقعها بدرجات مختلفة ، وعذرها في ذلك ـ ليكن ـ انها جميعا ترفض صلات التوافق بين امكانيات سيمترية وواقع ديناميكي ، الامر الذي يسمح لكاتبها ولها الا يكشفا كشفا صريحا عن عواطفهما تحريرا لتفصيلات هذا الواقع من اطره الشائعة ووصولا الى قضايا اكثر شمولا منه . ويسمح لنا ـ بالتالي ـ

ألا نستقصي مدلولاتها فنلح كثيرا على مقابلة هذه الاشخاص واحداثها برموزها في ميكانيكية متوازية او غير متوازية معتبرين ان قصة هي بكليتها محاولة لتصوير رؤيا مقابلة لها في الواقع المرئي .

غير ان تجاوز الدلالات وسيطرتها ، يتيح الفرصة ـ في الواقع لتفسيرات شتيتة يمكن ـ على الاقل ـ ان تتراوح بين اتهامها والدفاع عنها ، خاصة حين لا يستطيع الحوار في بعض أجزائه ان يعطينا (بديلا) يخفف من سيطرة كثافة هذه الدلالات ، كالذي نصادفه مثلا في حوار اللوحة الرابعة من قصة

« روبابيكيا » :

ـ ما مهنتك ؟

ـ صائغ

ـ وعمرك بالسنة الهجرية ؟

ـ لا أعرف

ـ أنصحك بان تتجنب الكذب

ـ ممكن معرفته اذا اعطيت ورقة وقلما ونورا

ـ أيختلف عمرك الهجري عن عمرك الميلادي ؟

ـ طبعا

ـ هل افهم من ذلك انك مصاب بانقسام الشخصية ؟

ـ انا سليم والحمد لله .

ثانيا : توحد الازمنة :

ان تحطيم الغلالة بين الحاضر والماضي استشرافا للمستقبل ، لم يكن في الواقع ـ سمة شكلية من سمات القصة العربية الجديدة . بل كان ـ في الحق ـ سمة مضمونية ايضا ، بناء على ما فرزته هذه القصة من وحدة بنائية .

ذلك لان التحرر من قيود الازمنة ضمن العمل القصصي ، قد اتاح للقاص ان يتحرر من محدودية قد تشكل عبئا على حركة الحدث القصصي الداخلية . وهذا التحرر يعني ان القاص قد اصبح بامكانه استغلال طاقة تداخل الازمنة لشحنها باقصى ما تستطيع حمله من التجربة ومن ابعاد الرؤيا مستغلا في ذلك اساليب مختلفة .

ولعل قصة « الفلاح الفصيح » لسليمان فياض التي طالعناها في عدد سبتمبر الماضي من « الآداب » تعتبر من اجمل التجارب في ذلك، وان استعمل فيها اسلوب التقابل بين زمنين يفصل بينهما اربعة آلاف سنة .

وعند نجيب محفوظ ، فالحاضر ينبجس من الماضي كاضافة له دالة ومتأثرة . ان هذا الحاضر لا يمكنه ان يكون امكانية مستقلة اذ الماضي يتغلغل فيه حيث الحدث الآني (ملفوف) في انبجاسات الماضي .. ينسكب عليه وينشحن فيه ويتحرك من خلاله .

ثالثا : الاعتماد على الشخصية النموذج :

ورغم ما تضمه هذه القصص من شخصيات المتسلق والسلبي والمناضل والانهزامي والثوري ، الا أنها يمكن ان تنحل في النهاية الى نماذج اربعة رئيسية هي طرف الصراع ونقيضه وثمرته وفاعله ... انها السلطة (شيخ الحارة ـ المرأة التي تكره العجز ـ الشبحان اللذان يطاردان الشاب) واليمين (شيخ الطريقة ـ رجل الدين ـ صاحب الفندق الكبير) واليسار (علي ـ الكهل) والبورجوازية الصغيرة (عبدالله ـ نجل الرجل الذي فقد ذاكرته ـ فتاة عنبر لولو) .... وكلها نماذج ذات تمدد نمطي واضح استعادها الكاتب في قصصه وان ترافدتها احداث مختلفة على انتقال من حارة الأكرم وحارة العشاق والفندق الكبير وعنبر لولو ، او معالجتها بمعان فردية كالشك والعجز والخديعة والبحث عن حب او عن هوية ، وان كان تعسفا مثل هذا الامعان لمقابلة الشخصية بحاصل جمع التوسطات التي ترابطها ، اذ عنينا فحسب حصر وحدتها ، وهي وحدة نابعة ـ بلا شك ـ من وحدة ظروفها وواقعها المشترك .

رابعا : استخدام مفردات دالة :

يختص بها عالم نجيب محفوظ القصصي كالحارة والذكر والجيل الجديد والعانس والمرأة القادرة والفتاة الحالمة وغير ذلك . وليس من قبيل المصادفة ان يختار نجيب محفوظ هذه المفردات ويجعلها عصب رؤياه ، فان تلميحات النزعة الرمزية التي آزم بها نفسه في هذه المجموعة ، زندى كل قصة فيها ، يجعل ميدانها المفضل هذه المفردات .

خامسا : تداخل مساحة المكان بالحدث :

فكل قصة في هذه المجموعة ، تبدأ باستكشاف سريع ومركز للمساحة المكانية التي يجري فيها الحدث ، تحتويها في الاغلب نافذة تطل على موكب لاهل الطريق (حكاية بلا بداية ولا نهاية) أو على حارة (حارة العشاق) او تتسلل اليها رائحة الياسمين (عنبر لولو) او هواء جاف منعش (الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين) ... وبعد عدة جمل قصيرة ، تتحول المساحة المكانية الى كوى تتسع لنفاذ الحدث خلالها ، على ما بين المكان والحدث من علاقة نامية معقدة . فالراحة التي تشع من حجرة شيخ الطريقة هي بداية ما يهب على حياته فجأة . ورائحة الياسمين في عنبر لولو تقتحمها بعد حين رائحة البارود . انها الهدوء الذي يسبق العاصفة . وهي علاقة يحل فيها (بالارتباط الديالكتي) بين المكان والحدث محل (الارتباط الشرطي) الذي كان وسيلة القصة التقليدية حيث السماء كانت تمطر ما دامت النفس حزينة والقلب في شغل بالهموم . وكان رصد الشبه بين الطبيعة والاشخاص يشكل محاولة تعويض عما تفتقر اليه من صدق . هذا الارتباط الديالكتي يؤدي الى تنقية اجواء القصة من ترسبات الوضوح والتوازي . ان استكشاف المكان هو تثبيت جذور الحدث وانماؤه ليثمر بعد حين ثمراته .

سادسا : تقطيع الفصول من خلال الموقف :

مستخدما ما يسمى في لغة السينما بالمونتاج ، على استهداف منه لمغزى عاطفي بعينه ، يعينه على تحقيق مبتغاه (الفكري) او الحدسي. ورغم ان المونتاج يبقى من الخصائص البارزة في كثير من اعمال القصاصين الشبان ، فقد انطلق منه نجيب محفوظ الى البحث عن وسيلة يجعله به اطارا يضفي على قصصه معمارا فنيا يمنع دلالات شخوصها واحداثها من الانفلات او التشتت ... وذلك عن طريق تقطيع الحدث القصصي في شكل لوحات متتابعة يربط بينها او لا يربط عاملا الزمان والمكان ، وتنسيق هذه اللوحات تنسيقا راعى فيها المقابلة (في قصته الرابعة خصوصا) بين الموقف الرمزي المصمت الخالي من الوقائع والموقف المادي .

على ان هذه (الجزئية التقنية) لم تعنه رغم ذلك على توظيفها في مقابلة كثافة رموز اشخاصه وحوادثها .

سابعا : حلم التصالح بين النقائض :

في كتابه « دراسات في الواقعية » لجورج لوكاتش ، يؤكد على ان « حلم الانسجام لا يمكن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الآسر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها . ميول واقعية وجديدة وتقدمية للبشرية .... »

وشخصيات هذه المجموعة وتكويناتها وترسباتها وتشوفاتها ، تعكس كلها حلم نجيب محفوظ وتعكس ايضا واقع اللحظة التاريخية الآنية المتبدلة . وهو واقع يتمثل في وجود الشيء ونقيضه معا . وهو يحلم بالتصالح بينهما . بين قوى الثورة والثورة المضادة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) .. بين الشك واليقين (حارة العشاق) .. بين العجز والاغراء (روبابيكيا) .. وبين الحلم والتجربة (عنبر لولو) . ورغم ما يصطدم به هذا الموقف الوسط من اهتزاز .. رغم ما يقوله محمود الاكرم في نهاية القصة الاولى « لقد اخترت سبيلي . فاضت من قلبي

الثلج

ونهب الريح
تمي .. وجهي .. قدماي .. واهدابي
في الثلج
الثلج تسبق جدران الريح ..
تناثر في وجه البحر ..
يناثر فوق ذرى الواحات .

* * *

طرت مع الثلج ..
تمزقت على الاشواك ..
تناطحت مع الجدران ..
تسامقت مع النخل
وتهت عذابا يرحل
والموسم مرّ وضم طيور الحزن ..
برحلتها للميلاد الاخر ..
للدفء

* * *

حين نمد نوافذ شارعكم ايديها
تحتضن الوفر الساقط
تحمل في عينيها
دمع الليل الخارج من سرداب الموت ..
المتجمد في أوردة الكلمات
يركض هذا البرد باوردتي
يتخشب نبض الرعدة في قلبي
ينصبني تمثالا ثلجيا ..
ينثره الصبيان على كل الطرقات

* * *

جرحي ثلاجة قطب
تنهار الى البحر ..
فتعطي الدفء لكل الاسماك
تعطي الدفء لديدان الارض ..
لتخرج للارض ..
وتنخر هذا الصمت
تعطي دفئي للموت ..
يحرك هذا الكون ..
لكي يدفن موتاه ..
يخدش وجه التربة ..
حتى لو يحفر قبرا
تعطي دفئي للموتى
كي تتفسخ اجسامهم
للدمعة في العين لتسقط
للاشجار ..
لتنمو للاسفل للاعلى
انّى شاءت

* * *

اغرق ... اغرق ..
حتى أرقد في القعر حصاة ..
لا تنكرها الاسماك

عبد الوهاب اسماعيل — **الموصل ـ العراق**

قرارات عنيدة غير متوقعة كضربات المطارق المنهالة على رأسي اكتسحت نداءات الدعارة اللزجة اللينة فرفضت الهزيمة ومجدت الهناء السهل ...» ورغم ما يقوله الكهل في نهاية « عنبر لولو » : « سأطلق الرصاص في جميع الجهات وسنرقص ونغني ونمرح » ... فان هذه الصرخات تحمل دلالة اخرى ، فهي قد وردت في نهايات قصصه حيث منح المؤلف شخصياتها واحداثها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها في البدء وان هيأت لها ، وهي بهذا تمنح الصراع طابعا آخر يختلف عن الطابع الاول ... ذلك ان الدلالة الاجتماعية لهذا الصراع في محاولتها الافصاح عن طريق الخلاص تتلاشى رويدا لكي تغدو النتيجة مجرد مصالحة بين نقيضين ، عبر عنها عبدالله في نهاية (حارة العشاق) حين ساله شيخ الحارة عن مبلغ سعادته :

ـ بنسبة لا تقل عن ٥٠٪

ـ لئن تكن زوجتي مذنبة بنسبة ٥٠٪ فهي بريئة في الوقت نفسه بنسبة ٥٠٪

ثامنا : سيادة الجمل الفعلية القصيرة المتوترة :

التي استطاعت بتتاليها ان تؤكد ميكانيزمات الحركة وتكسبها ايقاعا سريعا وايجازا فوريا وباترا . هذا ما يسمح لنا بأن نفهم تلك الصيغ الفعلية التي يجري بها السرد ويلون كل مطلع فيه :

« اتبعها عينيه حتى اختفت . تساءل ماذا تعني . سرعان ما شدته الهموم الى دوامتها . جلس على الديوان واغمض عينيه . دخل خادم فاضاء النجفة والمصابيح ثم ذهب . استشف جفناه الضوء فانقبض قلبه لمقدم الليل . ترامى الى اذنيه وقع عصا على ارض الحجرة . فتح عينيه ملتفتا نحو الباب فرأى الشيخ تقلب الصناديقي .»

.... او حين يقول على لسان المتصوف :

« اثبت .. اهرب .. احي .. مت .. تعقد .. تجدد »

في هذه الافعال المتتالية ، يتبدى تجاوز صورهما دائرة الحواس الى الاحساس الركب المتفجر المتناثر تحت ضغط صيغة الامر العاطفة فيها كالنصل ، متنقلا فيها من صورة ساكنة الى اخرى متحركة فرابعة متناقضة ، واضعا بينها فواصل صمت دالة .

.... ان هذا التفسير يتناول المستوى المباشر لهذه المجموعة ، عبر طواف متعجل بخريطة القصة العربية الجديدة ، ويؤجل النظر في مستويات اخرى لها اعمق . ذلك ان الحديث عن تلك المستويات يتطلب دراسة كل منها على حدة ، وتتبع توظيفها ككل من العمل الواحد ثم في نماذج مختلفة بعد ذلك . غير انه تتبقى حقيقة ننتهي اليها بعد قراءة قصص هذه المجموعة : ان ربط المنابع الاجتماعية للقضايا في علائق ميتافيزيقية ، يثقل التجربة ويضمرها ، رغم انها ربحت رهان المستقبل حين ارهصت به وانذرت ، وحددت الامل الحقيقي فيه خلال حثها على العمل والحب والخلاص .

محمد حافظ دياب — **الخرطوم**

تأملات في رواية جبرا ابراهيم جبرا

« السفينة »

بقلم جورج سالم

نستطيع ان نقول دون تردد او مغالاة ان رواية « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا هي رواية جديدة كل الجدة ، ولا سيما بالنسبة الى الادب الروائي العربي . بيد ان السؤال الحقيقي الذي ينبغي ان يطرح في صدد الحديث عن هذه الرواية هو السؤال التالي : اين تتجلى جدتها ؟ أفي موضوعها أم في دراسة الشخصيات أم في طريقة بنيانها الروائي ؟ أم في هذه العناصر مجتمعة ؟ ذاك ما نسعى للاجابة عنه في دراستنا لهذه الرواية .

فما الموضوع الذي تطرحه هذه الرواية وما الهدف الذي ترمي اليه ؟ وما التكنيك الفني الذي لجأ اليه الكاتب لينقل الينا هذا العالم الفني المصطخب المتأزم بخلفياته المعقدة العميقة ؟

والحق أن هذه الرواية لا تفصح عن موضوعها بيسر وسرعة . فلا بد للقارىء ان يبذل كثيرا من الجهد والاناة والصبر كيما يصل مع المؤلف في الفصول الاخيرة الى كنه موضوعها بسبب الطريقة الخاصة التي عرض بها الروائي روايته . ولسنا نزعم انها طريقة مبتكرة بالنسبة الى فن الرواية ، واذا كانت رباعية الاسكندرية للورنس دوريل قد أثرت في فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) وفي ميرامار نجيب محفوظ (ميرامار) فاننا نجد في هذه الرواية ملامح واضحة من اسلوب وليم فوكنر وفنه الروائي . الا ان هذا التأثر لا يفقدها ما تتمتع به من اصالة وصدق وحرارة في الاسلوب وسيطرة بارعة على التكنيك .

تبدو الرواية ، اول وهلة ، عرضا لرحلة بحرية يقوم بها عدد من الاشخاص على ظهر هذه « السفينة » التي تتنقل بهم في موانىء البحر المتوسط . ويسلط الروائي الضوء على عدد منهم ، في طليعتهم لمى عبدالغني ، والدكتور فالح حسيب وعصام السلمان ، ووديع عساف ، واميليا فرنيزي ، الى جانب بعض الشخصيات الثانوية الاخرى كمحمود الراشد ، ويوسف حداد والدكتورة مها الحاج .

تتالف الرواية من فصول يتناوب الكلام فيها كل من عصام السلمان ووديع عساف على التوالي من بداية الرواية الى منتهاها ، ويفسح الروائي المجال مرة واحدة لاميليا فرنيزي لتسرد فصلا من الفصول . وقد اتاحت هذه الطريقة للروائي ميزتين اثنتين : اولاهما الاعتماد على ضمير المتكلم في صياغة الرواية ، مما يسر له ان يظهر ابعاد الشخصيات من الداخل ، وثانيتهما المضي بنا مع الابطال ، في العديد من المرات الى ماضيهم البعيد في المكان والزمان فتغلب بذلك على مشكلة السكان المحدود الذي تجري فيه احداث الرواية (سفينة الهركيوليز) والزمان المحدود الذي تدور فيه تلك الاحداث (ايام قليلة) .

ان مهمة قارىء الرواية - ومهمة الناقد كذلك - لا تتوقف عند تلقي الاحداث ومتابعتها ، بل هو مدعو الى اعادة بناء الاحداث في ذهنه ، وهو مدعو الى الاسهام في اعادة تكوين هيكل الرواية بعد ان يفرغ من قراءتها . وهذا ما يعطي الرواية ، في اعتقادي ، كثيرا من جدتها واصالتها . فنحن نصغي في الفصل الاول مثلا الى عصام السلمان وهو يتحدث عن البحر وعن رحلته هذه - وما اكثر مايتحدث ابطال هذه الرواية - ويفاجأ عصام السلمان بوجود لمى مع زوجها الطبيب فالح عبد الواحد حسيب في السفينة : « ماكنت لاعرف ان لمى ، لمى نفسها ، لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، الغادرة باهلها من اجلي ، الضاحكة على عيني ، لمى ستكون ايضا هنا .. » ومن خلال هذا المونولوج الطويل الذي يختلط فيه الحاضر بالماضي ، حيث تمتزج محاورة الناس على ظهر السفينة بذكريات قديمة نتعرف اهم شخصيات الرواية ، ونتعرف البيئة التي جرت فيها الاحداث ، ويطرح الروائي احدى الثوابت التي تشد اواصر الرواية كلها : علاقة عصام السلمان بلمى عبد الغني . فهذا المهندس العراقي الذي احب لمى ذات يوم واحبته ، هو اليوم هارب من لمى على ظهر هذه السفينة . فكيف يجدها فيها ؟ « لقد لحقت بي الى المكان الوحيد الذي كنت اظنه في مأمن منها .... » اصدفة هذه ؟ اتصميم ؟ املاحقة ؟ اغاظة ؟ اما كفانا ما فعلناه وقلناه قبل أن تتزوج ؟ صدفة لعينة ...) لقد نشأت بين عصام السلمان ولمى عبدالغني علاقة حب عنيفة ، ولقد تحطمت هذه العلاقة اذ تزوجت لمى من الدكتور حسيب . « العطش يذكرني دائما » بلمى . حتى اسمها يحرك اغوار العطش فيّ » . وقد كان حبنا عطشا وبقي في جفاف العطش . (1) « وما عصام ، في نهاية المطاف ، الا انسان هارب ، عجز عن تحمل الحياة في بلدته فلاذ بالفرار . اما تفصيلات هذه العلاقة والاسباب التي حالت دون زواج عصام من لمى ، ومغامرات لمى مع عصام في انكلترا يوم كانا طالبين هناك يدرس هو الهندسة ، وتدرس لمى الفلسفة ، فستتداعى في ذهن عصام في فصول لاحقة .

ويتوقف عصام عند مسافر تعرف اليه في السفينة هو وديع عساف ، فلسطيني يقيم في الكويت ، ويعمل في التجارة . وستمثل

---

(1) السفينة ص : ٣٠ .

هذه الشخصية دور الضمير الذي يرقب الاحداث والعلاقات في الرواية . ان عصام يروي طرفا من أحاديثه وآرائه وفلسفته في الحياة ، وسرعان ما نستشف في اقواله آلاما عميقة ، يبوح بها في لوعة وحرقة . فهو يشكو من الغربة ، غربة الانسان عن وطنه وأرضه . « لعنة واحدة هي اوجع اللعنات : لعنة الغربة عن ارضك سل الفلسطينيين سل الفلاح الذي يذكر تجرح قدميه على تلك الارض كأنه يذكر لذة حياته الوحيدة ، كأنه يقول ان حياته ، بعد أن ابعد عن أرضه ، ماعادت حياة . »

وننتقل في فصل ثان لنستمع الى وديع عساف يتحدث عن الرحلة والسفينة ، وعن حياته وعمله . لقد صار رجل اعمال رغما عن انفه : « اضعت ارضي في القدس واكتسبت مكتبا للاستيراد في الكويت . نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفيي بالبيع والشراء . » كذلك يحدثنا عن علاقته بالدكتوره مها الحاج التي تعرف اليها في بيروت ، وهو لم يقم بهذه السفرة الا لانه ظن ان مها سترافقه بل انها هي التي حجزت له مكانا في السفينة ثم تركته للبحر وحده بعد خصام عنيف بينهما ، وعن طريق التداعي يتحدث عن عصام السلمان الذي عرفته به اميليا فرنيزي من اصدقاء مها في بيروت . ويعود الراوي هذه المرة ، ـ عن طريق التداعي كذلك ـ الى ماضيه السحيق ، الى طفولته ويتوقف عند صداقته بفتى من ابناء فلسطين هو فايز عطا الله ، في صفحات رائعة تنبض بالالم والحب ، وتصور تفتح نفس ذينك الفتيين في القدس ، واستشهاد هذا الفتى الرسام الصغير . ان عودة وديع عساف الى هذه الذكريات وحديثه عن صديقه وتصويره لوقائع ما حدث في الخامس عشر من ايار سنة ثمان واربعين تبدو لنا من اعمق ما كتب في هذا الموضوع واجمله وأغناه . ففي كل سطر من سطوره نبض الواقع الاليم والتجربة الحادة والصدق الرائع .

فاذا عرفنا شخصية كل من عصام السلمان ووديع عساف في أبرز خطوطها وملامحها عاد بنا الروائي الى ماضي عصام ، وانه لماض مثقل بالدم والثأر ، يكشف عن ملمح بارز من ملامح المجتمع العربي : فلقد قتل والد عصام السلمان احد اقربائه جواد الحمادي بسبب صراع حول الارض ، فاضطر ان يهرب ويقضي حياته كلها متخفيا يتنقل من مكان الى مكان وكانت هذه الجريمة سببا في بؤس الاسرة وسببا في تمزق عصام . « لماذا قتل ابي جواد الحمادي وانزل بحياتي لعنة مازلت أعانيها ، تمرد وقتل ثم عاش منفيا عنا . الكل قال : حسنا فعل . لقد رفع رؤوسنا . لا بأس ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيدا عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدني المرأة الوحيدة التي أحببت ـ وتبقيني معلقا بها من بعيد ...» .

على هذا النحو نخطو خطوة جديدة في معرفة علاقة لمى السيدة البغدادية الجميلة بعصام السلمان وزوجها الطبيب . وتمهد لخاتمة الرواية المفجعة حادثة انتحار احد المسافرين الذي رمى بنفسه في البحر . ويعود عصام السلمان الى الحديث المسهب ، فيتحدث عن وديع عساف الذي سيطرت شخصيته على نفسه ويتكهن بوجود علاقة له بالفدائيين ، كما يتحدث عن الدكتور فالح وصلته به التي تعود الى ايام الدراسة ، وعن القرابة التي تجمع بين الطبيب وزوجته وتتضح شيئا فشيئا علاقة عصام بلمى ، هذه العلاقة التي تعود الى ايام الدراسة في انكلترا ، وتكون ، في رأينا ، العمود الفقري للرواية والخيط الذي يجمع بين الفصول فيها والاحداث كلها . ويتوغل الروائي في دراسة شخصية الطبيب ونفسيته ومشاعره ، فاذا هو انسان ناقم على المجتمع وما فيه من كذب ورياء ، وتحمل نقمته ورؤيته للحياة كثيرا من التشاؤم واليأس القاتل وادانة لطبقة المثقفين في المجتمع . يقول : « اف ، هؤلاء الكذابون . الصحفيون يكذبون . الادباء يكذبون . السياسيون يكذبون . الاساتذة يكذبون . نفاق لا نهاية له . يتحدثون عن الانتهازية ! اعطني ما أريد وخذ ما تشاء من كلام ، شتيمة ، مدح ، يكفي ان تكذب مرتين او ثلاثا لتستمرىء الكذب . يخافك الناس ، لانهم يعرفون انك بارع في الكذب . والكذب يجر الى المزيد من الكذب ، عاليا وسافلا وفي كل اتجاه ، واذا الحياة كلها تتقولب على التظاهر والزعم والدجل ، ويصبح رأس اللسان اخطر من رأس الرمح ، كيف استطيع والحالة هذه ان اقرأ جريدة ، ان اسمع خطبة وطنية او سياسية او اجتماعية؟ الكلمة تعني عكسها ، والعكس لا يعني شيئا ، والكل يعلم انه يكذب. اكذب عليك وتكذب عليّ ، والشاطر من يجعل اكذوبته اروع ، او افظع، او افتك ـ حسبما تقتضيه الظروف ـ والظروف مؤاتية لخمسين نوعا من الكذب . هذا يقول انه يؤمن بالحرية : انه يكذب ، انه يهيىء لك زنزانة . وذاك يقول انه يؤمن بالشعب : انه يكذب . راجع حسابه في المصرف بعد مدة . انظر الى البيت الذي ابتناه فيهذه الاثناء . الى قناني العطر التي تراكمت على منضدة زوجته اوخليلته. وكلما انقلبت الاحوال ، ظهرت فئة جديدة من الكذابين . والصادق واحد في الالف ، ضائع ، مستسخف ، ساذج ، حائر ، بائر ، لا يفهم لماذا لا يتقدم في الحياة ... (١) »

واذا كان الروائي قد اختار ان يبدأ الرواية من نقطة قريبة من نهايتها فلا بد من عودات عديدة الى الماضي لتتضح علائق الابطال بعضهم ببعض . واذ يبوح عصام السلمان بماضيه كله نصل الى ذروة الرواية : « ضحكت الآلهة عندما جعلت أبي يطعن جواد الحمادي بخنجر في قلبه ، على رصيف مقهى في الكرخ ، وبعد ذلك بعشرين عاما ارسلت ابنة اخيه تتصيدني في مرقص للطلاب في لندن . » لقد كان هذان الشابان متحابين اذا . وقد امضيا اياما بالغة العذوبة في انكلترا . ولكن هنالكواقعا رهيبا قاسيا كان ينتظرهما ، هو ارث قديم من العادات العشائرية القبلية ، وكان هذا الارث أثقل من أن يتحدياه او يصمدا أمامه ، وهكذا كان من المستحيل ان يتزوجا . فبين الاسرتين ، رغم اواصر القربى التي تشدهما ، ثأر دام،وهكذا افترقا ، ولهذا تزوجت لمى من الطبيب ذي المستقبل الواعد .

بيد أن لمى ظلت على محبتها لعصام ولم تنفصم صلاتهما ، لقاء عابرا او مخابرة سريعة . لم نكن نتقابل الا سرا ، بعد ان نلجأ الى الف خديعة . واذ علمت لمى انه مسافر في هذه السفينة تاركا عمله في العراق ، مصمما على العمل في انكلترا ، حجزت لها ولزوجها مكانا فيها . وتنكشف الحقيقة لعصام . فهذا الانسان اليائس الهارب تلاحقه لمى كأنها قدره . « لكنك افسدت عليّ كل شيء . انا هارب منك . منك بالذات . ألا ترين ؟ انا هارب مناشياء كثيرة .من الجنون. من الطوفان ، من كل ماكان جزءا من تركيبي الداخلي ... كم مرة تحدثنا بالتلفون ؟ كم مرة التقينا ، وكأننا غرباء ، نتصافح تصافح الغرباء ، ونتخاطب بتفاهات الغرباء ؟ وطعم شفتيك على شفتيلايزول ولا يخف . وعندما استطعت الهرب ، دبرت ملاحقتي حتى في هزيمتي . لمى ، انك رهيبة . (٢)

واغتنم العاشقان ارساء السفينة في نابولي ليتخلفا فيها ثم ليذهبا وحدهما يقضيان النهار فيها وحدهما . وها هي ذي المأساة تقترب من نهايتها . وان شخصية اميليا فرنيزي التي كانت تظهر عرضا بين حين وآخر في تضاعيف الرواية ، لتأخذ الان كل ابعادها . فهي تحدثنا في هذا الفصل الوحيد المخصص لها عن علاقاتها الغرامية

---

(١) السفينة : ص ١٣٠ .

(٢) السفينة ص : ١٨٠ .

بالدكتور فالح حسيب الذي ابرق اليها من بغداد ان تحجز لها مكانا في هذه السفينة بعد ان أقنعته زوجته لمى بالسفر .

ويتخلف الدكتور واميليا متعللين ببعض الاعذار عن مرافقة ركاب السفينة الذين قرروا القيام برحلة يزورون فيها معالم جزيرة كابري وآثارها ، كيما يتاح لهما ان يقضيا النهار معا وحدهما . وتأتي الضربة القاصمة في مدينة نابولي : لقد رأى الطبيب زوجته مع عصام السلمان بينما كان هو جالسا مع اميليا فرنيزي في احد المقاهي. تقول اميليا : رأيت فالح ينظر الى الرصيف الاخر من الطريق ويصعق . نظرت الى حيث اتجهت عيناه ، ورأيت لمى وعصام يسيران ذراعا بذراع مهرولين نحو المدينة . لم تكن دهشتي كبيرة ، غير ان فالح فقد السيطرة على نفسه ، وخشيت انه سينهض في الحال ويركض في اثرهما . امسكت بيديه ، واذا هما تنتفضان . اصفرت وزاغت عيناه . ولم يقل شيئا . (١) ويتفجر كل الم الطبيب فيرتمي صامتا على احد اسرة الفندق الذي نزلا فيه .

وتطالعنا الفصول الاخيرة بانتحار فالح ، وتعرض لنا مذكراته واعترافاته ورسائله الى لمى . وفيها يبوح بكل ضعفه وألمه ، بتشاؤمه وغربته وسوداويته ويأسه القاتل السريع .

وتعود لمى مع عصام السلمان وجثمان زوجها الى بغداد ، بعد ان قطعوا رحلة الحياة والحب والموت في هذه السفينة .

ان قيمة هذه الرواية لا تتجلى في الحدث الانساني المتوتر الذي ترويه وحسب ، بل في دراسة الشخصيات دراسة عميقة مستأنية تظهر كنافتهم السيكلوجية وتقلباتهم النفسية وصراعاتهم الداخلية ، واضطراباتهم واهتماماتهم ومشاغلهم وما يجول في نفوسهم وخواطرهم، في قوتهم وضعفهم ونسكهم ويقينهم وحبهم وبغضهم وأملهم ويأسهم ، وموقفهم من العالم والوجود . وقد برهن الروائي على قدرة كبيرة حين استطاع ان يلج الى اعماق هذه المجموعة من الناس المختلفة الطبائع المتباينة الامزجة ، فاظهر ما يميز بعضهم من بعض . وان الاختلافات الدقيقة والكبيرة التي تميز بين مخلوق واخر في الحياة تظهر جلية في هذه الرواية ، ويتخطى الروائي ، في اثره هذا ، طريقة الروائيين التقليديين الذين يقدمون في رواياتهم انماطا انسانية معينة محددة ، كما يتجاوز الطريقة التقليدية التي تجعل للرواية بطلا تدور حوله الاحداث ، فالبطل في هذه الرواية هو اولئك الاشخاص كلهم جميعا . بل لم لا تكون السفينة نفسها هي بطل الرواية ، فهي التي جمعت هؤلاء الاشخاص وهي التي انطلقت بهم وهي التي حطمت من حطمت منهم وعادت بمن عادت .

كذلك تتجلى قيمة هذه الرواية في تصوير الروائي لجوانب من الحياة العربية والمجتمع العربي بما يعتمل فيه من قيم وارث بال وتطلعات واشواق دفينة وتمزق دام . ولا بد أن نلحظ ان ابطال الرواية كلهم من المثقفين ، والرواية بهذا تقدم صورة لتمزق عدد من المثقفين العرب في بؤسهم وعجزهم عن مجابهة الواقع والحياة ، وفرارهم منهما، وخوفهم من السلطة (٢) التي تطاردهم بسبب معتقداتهم وافكارهم . وحين يتذكر القارىء الروايات العربية العديدة التي حاولت ان تصور بيئة المثقفين يدرك مدى نجاح هذه الرواية حيث اخفق كثير غيرها .

اما النغم الطاغي المسيطر على الرواية كلها فهو تصوير الزيف . فالابطال لا يرون الزيف الذي يحيط بهم وحسب بل يعيشون هذا الزيف ، ويشكل لحمة حياتهم . ولعل هذا سر تمزقهم واضطرابهم وهربهم وانتحار الدكتور فالح على وجه التدقيق . فكل منهم يريد ان يصل الى هدف ما ، ويريد أن يعيش الحياة كما يريدها ان تكون، وينتهي به الامر الى غير ما يريد ، فيعيش هذا الواقع مكرها على العيش فيه ، ويسبب له ذلك كله الالم الحاد ، نظرا لما يتمتع به من وعي وحساسية . وهكذا يسعى الى ايجاد مهرب له . وديع عساف انتزع من ارضه ، من القدس . من الارض الصلبة كالصخر كما يقول، وآل به الامر ، وهو الذي يجب ان يعيش في وطنه يزرع الارض وينجب الاطفال ويرسم اللوحات ، الى ان يصبح تاجرا في الكويت يمارس مهنة لا يحبها . وذات لمى وعصام المتحابان لا يتاح لهما ان يتزوجا لسبب زائف برفضه المثقف ، كل مثقف . وتضطر لمى الى ان تتزوج من رجل لا تحبه . وجد فيه اهلها صفقة رابحة فتتشوه حياتها ،ويظل حبها لعصام الذي لا تلتقي به الا لقاء عابرا ، لقاء الغرباء ، وبذلك تكون علاقتها بزوجها زائفة ، وتتشوه حياة الدكتور فالح الذي لم تمنحه زوجته الحنان والمحبة والاخلاص ، فيتعلق باميليا ، وهكذا فان الزيف الذي يكرهه اولئك جميعا يعشش في حيواتهم ، واذا صحت مقولة القديس بولس بأن كل ما لا يصدر عن قناعة فهو خطيئة ، فان الخطيئة ههنا ، وبهذا المعنى ، تحيط بهؤلاء الاشخاص . ومن الطبيعي ان يكون هؤلاء الابطال أشقياء في حياتهم تعساء في اعماقهم، فهم يعيشون في الجحيم او فيما يشبه الجحيم . ومن هنا نفهم معنى استعادة احد الابطال لما رآه دانتي مسطورا على بوابة الجحيم : « عن كل امل تخلوا أيها الداخلون هنا . »

ونود ان نجمل ههنا الامور العديدة التي تعطي هذه الرواية قيمتها في مسار الرواية العربية .

اولها : الثقافة الفنية الواسعة التي نطالعنا بها صفحات الرواية في مواضع عدة . ان ابطاله يتحدثون في شؤون الحياة احاديث ملؤها العمق والتجربة ، ويتناقشون في امور الفلسفة والدين نقاشا فيه كثير من الجدية والمعرفة العميقة ، ويكشف ذلك كله عن ثقافة المؤلف الواسعة الشاملة في أمور الفلسفة واللاهوت والادب والرسم والنحت والاثار والاساطير على نحو لا نعرف له نظيرا في الرواية العربية المعاصرة .

وثانيهما ذلك التكنيك الفني الجديد الذي ادخله جبرا ابراهيم جبرا الى الرواية العربية ، كما اشرنا الى ذلك من قبل ، وذلك حين اختار هذه الطريقة المعقدة لعرض الحدث الروائي وتصوير الاشخاص معتمدا على ضمائر المتكلم في السرد وعلى تقاطع هذه الضمائر ، والعودة بنا الى ماضي كل منها قبل الوصول الى نقطة التأزم والمأساة. واذا كانت هذه الرواية تذكر بشيء فانها تذكر بروايات فوكنر ولا سيما روايته « ابان احتضاري » .

واخيرا فالى جانب النقاط السابقة هناك الاسلوب الذي كتب به جبرا ابراهيم جبرا روايته هذه . انه اسلوب مشرق مضيء ، تحمل الكلمات فيه شحنة كبيرة وقدرة على التعبير عن الخوالج .والاسلوب هنا يسمو على النثرية والاداء التقريري الصحفي الذي كتبت به روايات عربية عديدة ، فالصورة تلعب دورا كبيرا في التعبير واداء المعنى . والجملة تفيض بمعناها بسبب المفردات الفنية المحملة بطاقة لغوية غنية . ان الروائي ههنا يعيد الى الاسلوب واللغة دورهما المنسي في انشاء الادب والابداع الفني .

بهذا كله تشق رواية « السفينة » طريقها بين الدروب الجديدة التي سلكتها الرواية العربية في مسيرتها وتطورها .

حلب جورج سالم

(١) السفينة ص : ١٩١ .

(٢) تراجع الصفحات التي صور فيها الروائي محمود الراشد في نوبة فزع وخوف اصابته حين رأى نمر العجمي في السفينة . ص : ١٤٠ وما يليها .

تجربة الطيب الصديقي

تحليل وحوار من خلال "مقامات بديع الزمان الهمذاني"

بقلم رياض عصمت

نحن أمام عمل غير عادي .. عمل لايمكن فيه فصل النص عن التمثيل أو الاخراج أو الديكور ، لان كل هذه العناصر تنصهر في بوتقة واحدة لتخرج متألقة تألق حد سيف عربي يغوص في صدر تاريخنا لينبثق منه لون بهيج .. وأيضا كثير من الصديد والعفن . نحن امام عمل يسند كل عنصر فيه العنصر الآخر ليتشكل كل واحد هو : العرض المسرحي . لذلك فمن العبث أن نتلكأ في محاولة معالجة مضمون النص على حدة ، اذ أن الشكل نفسه هو المضمون وهو الموقف . ولكن هذا يخرج عن كون « مقامات بديع الزمان الهمذاني » استعراضا جماليا فحسب كما يمكن أن يفهم خطأ ، فالعمل رغم عدم تبنيه لخط موحد نام من نقطة باتجاه نقطة يطرح تساؤلا هاما هو : لماذا اختار الصديقي المقامات ؟ وماذا يمكن أن يطرح عصر الانحطاط من علاقة أو اسقاط على واقع الانسان العربي المعاصر ؟

هنا ليس أمامنا نص وانما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية : (المجاعية - الخمرية - المضيرية .. الخ) ، ونحن اما ان نقبل فكرة تقديمها أو نرفضها .. نحن اما أن نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر . وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم ، وانها تحمل كثيرا من ملامح انحطاط عصرها لنسقطها على عصرنا :

هذا الزمان مشوم — كما تراه غشوم
الحق فيه مليح — والعقل عيب ولوم
والمال طيف ولكن — حول اللئام يحوم

لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الاسقاط الحسية - وليست المركبة - لجوانب متفرقة من ملامح انسان العصر يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالاخص الاولى منهما بكل ما يحيط بها من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (ابو الفتح الاسكندري) . لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للايحاء غير المباشر بدلا من الرمز الواضح Allegory بينما تبدو معظم الاعمال العربية - الاكثر ترابطا ووحدة من جهة النص - بدائية فنيا من هذه الناحية . لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Epizode) وليس على الحدث (Actian) مقتربا بذلك من الاشكال الحديثة للمسرح العالمي في نفس الوقت الذي يعيد به ذاكرتنا الى الاصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان ، الصين ، نوادر جحا ، وكراكوز تمثيل المشاهد الدينية) في اعتماده على اسلوب الحكاية Parable ، وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حيا من خلال رؤيا جديدة حادة كالسيف القاطع في سخريتها ، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها ، شعبية بقدر ما هي فنية ، صممت لتقدم أينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء . لقد فعل الطيب الصديقي عندما قدم المقامات كما فعل فيلليني في السينما عندما أخرج « ساتيريكون » الذي يعالج مرحلة الانحطاط في الحضارة الرومانية ، فاسقط ذلك دون دلالات مباشرة ودون أن يلبس أبطاله لبوس العصر على أفول وتدهور الحضارة الحديثة وتردي انسانها . الصياغة لم تكن جديدة ولم يردها فيلليني الذي لم يصبح سنياريست ، كما أن صياغة الصديقي النصية ليست بالجديدة ولم يحاول أن يجعلها كذلك كما انه لم يصبح كاتبا مسرحيا . انها رؤيا مخرج يحاول أن يقول شيئا عبر حكاية شعبية أو حكايا ، ومهما بلغ من تشتت أسلوب « الحادثة » فالصديقي يقول هذا الشيء .. ويقوله بكثير من الفن المسرحي الناضج . قد يقترح أحدهم اعادة صياغة هذا التراث ، ولكن ألا يعني هذا مناقشة العمل من خارج الاطر التي يطرحها ؟ الطيب الصديقي لم يفترض هذا ولم يدعه في « مقامات بديع الزمان الهمذاني » وهي في اصولها غير مسرحية . لقد شاهدنا عملا عربيا أصيلا من طراز المسرح الشامل فيه من التمعن والاتقان والتجديد الشيء الكثير لانه تمثل المسرح الكلاسيكي جيدا واستطاع تجاوزه .

ويستطيع كل متفحص لتاريخ أدب الكدية أن يلمح ذلك البعد الطبقي والصراع السياسي الدائر في خلفياتها : « وليس ظهور المكدين بالظاهرة الادبية بقدر ما هو بالظاهرة الاجتماعية ، فهم وان برز بينهم من مارس الشعر والنظم ، فئة كبيرة فقيرة بائسة اضطرتها ظروف العصر الى الاستجداء والتسول ، فان لم تصب مغنما فالى التحايل والابتزاز .

ولعل فقر هذه الفئة يبدو جليا حين نقارنه بغنى وثراء الفئة الاخرى ، فئة الكبراء والامراء ... أدب الكدية في العربية اذن كان ظاهرة أدبية نعكس ظواهر اجتماعية . ازداد انتشارا وأهمية بازدياد عدد المكدين وبازدياد الفقر والحرمان . » (1) هذا بما يخص البعد الاجتماعي الواقعي لادب الكدية ، ولكننا لو نظرنا الى هذا الادب نفسه من الناحية الشكلية لوجدنا صدق وعمق المحاولة التي بذلها الصديقي ، فالمقامات هي أصول للرواية - في الغرب كما هي في الشرق العربي - ولكن صلتها بالمسرح صلة واهية ، ومع هذا فبالفهم المسرحي امكن بعثها من جديد . (عيسى ابن هشام) هو راوية في أي شارع بأي مدينة عربية ، و (ابو الفتح الاسكندري) هو البطل المشعوذ الذي يرفص قردا ويتظاهر بالعمى ويلبس مسوح المشايخ ويتطفل على موائد الاثرياء في أي زمان ومكان . كل منهما يكتشف الآخر من جديد ، ويبدآن علاقة خيالية فيها التشخيص لحكايا المقامات من جديد ، تماما كالصديقي نفسه وهو يلعب دور الاسكندري .

ماذا فعلت المقامة في أدبنا العربي ؟

« استمدت شخصياتها من السوق والشارع وقدمتها ضمن اطار السوق والشارع الزاخرين . وضعت الانسان في بيئته الصغيرة وجعلت الحدث ينبع منها ، وتركته يتفاعل مع الحدث في هذه البيئة . أكدت المقامة على الزمان وعلى المكان ، ونظرت الى الانسان ضمن اطار الزمان والمكان . واذا كانت قد أوغلت في الزخرف والتأنق في الكلام فان هذا التأنق بل التكلف لم يفقد حوار الشخصيات دفاه ولا التصاقه بالحياة بل ان اعتمادها الجملة القصيرة ، وان كانت مسجعة ، ساعد على احتفاظها بنبرة الانسان في حياته اليومية ، وعلى عكسها الصوت الانساني الذي هو أساس القصة ، أي قصة . المقامة اذن وضعت بطلها سواء أكان أبا الفتح الاسكندري أم أبا زيد السروجي في اطار واقعي محدد الزمان والمكان ، أجرت على لسانه حديثا فيه نبرة الواقع وجرسه ، وضعته في مواقف ليست خارج حدود الانسان ، لا تتطلب بطولات مستحيلة ولا أعمالا خارقة . مواقف تنبع من حاجة الانسان الى زاده والى كسب يقيم أوده وضعته أمام الحياة ، تركته يواجهها مؤكدة على ذكائه وحسن حيلته وظرفه » . (2)

---

1 و 2 : غسان المالح - ادب الشحاذين - العربي (العدد ١١٩) - ١٩٦٨ .



الطيب الصديقي والكاتب

* * *

وعرض « مقامات بديع الزمان الهمذاني » محاولة لاستلهام تراث الكدية العربي هذا عن طريق اعطاء المقامات شكلا مسرحيا احتفاليا معاصرا وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا ، ويمزج حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الاوربية والامريكية ، ولكن دون ان ينسي الطيب هويته فيوظف هذا باطار عربي أصيل مستخدما وسائل الغناء والرقص والايماء والاقنعة الافريقية ، وديكورا مبتكرا حديثا سهل الحركة جميل التكوينات ، بحيث يتحول العرض الى احتفال شعبي يعيد امجاد الشعائر المسرحية اذ يخلق انسجاما وصلة بين الصالة والمسرح دون ان يلهي المتفرج عن التامل والتفكير ، خصوصا بعد العرض عندما تعلق بذهنه صور المسرحية بالحاح . هو عرض يعيد الاصول المسرحية، ويمزج التهريج بالفن ، وفنون السيرك بالمسرح المعاصر ، وتتحطم فيه جميع القواعد والاطر الكلاسيكية . وبهذا فنحن أمام نص مرن يأخذ قيمته من عرضه على الخشبة ، ويتطور كل يوم حسب زمانه ومكانه وجمهوره . لا أريد أن يفهم من كلامي ان تجربة الصديقي هي من طراز الكوميديا دي لارتي أو الارتجال المطلق ، لانه رغم اعتماده على بعض الارتجال ـ في دور أبي الفتح الاسكندري الذي يؤديه هو نفسه خصوصا ـ فان بنية العمل ككل تظل قائمة ومحددة .

نحن اذن أمام عمل غير عادي ، يرفض موازين النقد والتحليل والتأطير التقليدية ، لانه قد تجاوزها بعد أن تمثلها جيدا . ولا يمكن محاسبته موضوعيا الا من خلال الاسلوب الذي يطرح نفسه به ، تماما كاللوحة السيريالية أو التجريدية وربما كقطعة موسيقية شعبية أصيلة الطراز . لكن أهمية عرض الطيب الصديقي تكمن في تبنيها شكل التراث لنقد هذا التراث وذلك العصر وتعريته ، ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المدقع والغنى المفرط . وهو يلجأ في ذلك الى جميع الوسائل اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريفة حتى الايماء الهزلي . أدب الشحاذين يتجسد أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه ، ولكن ليجعلنا نأخذ موقفا من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردّي الانسان .

الصديقي ضد التفاؤل كما هو ضد التبرير . وارى معه انه كلما قسا المسرح في تصويره لفجيعة الانسان داخليا وخارجيا فانه يؤدي دوره بشكل أكمل ، اذ يهز ويعنف ويدفع الى التمرد على واقع تعس كي لاتعاد الصورة مرة أخرى .

لقد اكد الطيب الصديقي لنا انه فنان أصيل يحمل في عمله تراث العرب واجواء افريقيا وحصيلة تجاربه وخبراته في المسرح العالمي المعاصر ، لينتهج اسلوبا خاصا ، شعبيا بقدر ما هو فني ، فوصل بفنه الجيد وبتكامل وتماسك عناصر مسرحه الى كل الناس .

لقد سبقت الصديقي الينا شهرته كمخرج وممثل ، فقد لعب ادوارا رئيسية بالفرنسية والعربية ، وعمل في سني شبابه الاولى مع جان فيلار (٥٩ــ٦٠) وفي المسرح القومي الفرنسي . وكتبت عنه الصحف الفرنسية : « لقد اتى هذا المغربي ليعلمنا موليير » . لقد لعب الطيب دور سكابان أكثر من ٥٠٠ مرة . ولعب دور اميديه في مسرحية اونيسكو ، كما لعب دور فلاديمير في مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » . كما قدم مسرحيات مغربية عديدة كانت أهمها « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » ، ولعب فيها دور البطولة. وهو حاليا مدير المسرح البلدي في الدار البيضاء الذي يستقبل سنويا العديد من الفرق الفنية المختلفة : كوميديات ، وباليهات ، وموسيقا ، ومسرحيات باللغات الفرنسية والانكليزية ، وذلك على خشبته الرئيسية الى جانب مقهى المسرح .

وفي لقاء أجريته مع الطيب الصديقي ، الفنان ذي الملامح المغربية الواثقة ، البسيط ، الثائر ، المتواضع ، والبوهيمي في نفس الوقت، دار بيننا الحوار التالي :

ـ لقد ذكرت في تقديمك على كراسة العرض كما ذكرت في مطلع « المقامات » عددا من الاشكال المسرحية القديمة مثل مسرح « السر » ومسرح « الشامية » و « البساط » و (والحلقة) وقد سبق للدكتور سلمان قطاية أن استعرضها في بحثه الموجز الذي نشره في عدد المعرفة الخاص بالمسرح لعام ١٩٧١ ، بينما هناك نظريات عديدة تؤكد عكس ذلك وانه لا تراث لدينا في المسرح (كتاب محمد عزيزة الاسلام والمسرح ، دراسات محمد مندور ، آراء مخرجين كبار في الوطن العربي) .وأحب أن أسالك عما تراه من علاقة ممكنة بين هذه الاشكال وبين مستقبل المسرح العربي ؟

ـ لقد استخدمت هذه الاشكال شخصيا في مسرحي ووضعتها في قالب يلائم العصر ، أي وظفتها فيه ومن هنا اكتسبت العملية قيمتها الايجابية . أما لو أخذناها كما هي واعدناها فستكون العملية سلبية تماما . لا بد اذن من ادخال هذه الاشكال الاصيلة من تاريخنا في قالب تحمل فيه اسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم زمانا ومكانا .

ـ انت لا تهدف اذن الى احياء التراث . كيف تختار موضوعك وتعالجه ؟

ـ ليس هناك علاج لاي موضوع . اني أحاول في مسرحي اظهار حقيقة الاشياء ...

ـ ما أقصده ليس العلاج بصيغة الدواء ، ولكن المعالجة التكنيكية .

ـ احياء التراث ليس من اختصاصي . وقد قدمت فعلا مسرحيات أخرى لا تمت للتراث بصلة .

ـ ما زال جوابك غامضا ، هل تعتمد على اختيار موضوع مسرحيتك (المقامات مثلا) ، أم على معالجتها فنيا ؟

ـ في كل عمل فني هناك اختيار . اختيار الموضوع قبل كل شيء .

ـ اقصد كما فعل جلال خوري مثلا في « جحا في الخطوط الامامية » عندما أخذ شخصية شعبية ووظفها في اطار فانتازي معاصر.

ـ جحا في القرى الامامية » اقتباس عن مسرحية « الجندي الشجاع شفيك» . عملي يختلف تماما .

ـ اذا حاولنا تجذير تجربتكم المسرحية ، كيف يمكننا ان نصنفها ؟

ـ أظن انني في المراحل الاولى للتجربة . واعتقد أن المغامرة الفنية غامضة تماما . لا يمكن أن نضع مخططا ثابتا للعمل الفني . قد يكون لديك مخطط لسنتين أو ثلاث ، ولكن اذا وقعت احداث سياسية أو اجتماعية معينة وهامة خلال هذه السنوات يصبح مخططك فاشلا . كل المسرح الذي حاولنا أن نصنعه قبل النكسة مثلا أصبح غير قابل للتنفيذ .

ـ اذن فمسرحك مرتبط تماما بقضايا الساعة ؟

ـ طبعا . والا غدا مسرحا على الهامش .

ـ هل يوجد في رأيك طراز من المسرح هو « المسرح السياسي » أم أن المسرح في نظرك يلعب دورا سياسيا بجميع اشكاله ؟

ـ كل حركة مسرحية ولها مفهومها السياسي . حتى مسرحية الفودفيل ذات المضمون الضعيف أو الفائب عمل سلبي مقصود وفيه اختيار سياسي . كل حركة مسرحية في اعتباري حركة سياسية .

ـ اذا كنت تؤمن بالالتزام في المسرح ، كيف يمكن تطوير الشكل مع الاحتفاظ بالعلاقة التوجيهية التي يفترضها ويفرضها الالتزام في مجتمع كمجتمعنا ؟

ـ قيل الكثير عن الالتزام . وفي اعتقادي أننا في الفترة التي نعيشها في البلدان العربية وفي كل البلدان المتخلفة اليوم ، اذا استطعنا أن نجعل كل انسان يبدع في عمله ويخلق فيه شيئا جديدا نحقق أفضل انواع الالتزام . نحن بحاجة الى كتاب ومخرجين ومفكرين وفنانين وعلماء .. نحن بحاجة الى أناس يقدمون لوطنهم شيئا جديدا ومفيدا . وهذا هو أكبر التزام . المؤسف أن الناس يظنون أن مسرح الالتزام هو مسرح الشعارات . ولكن على العكس فالمسرح ليس فنا واقعيا . لابد أن تقول كمؤلف أو كمخرج ما تريد قوله للجمهور بطريقة فنية . الحركة المسرحية أمر غير واقعي طبعا . اذن فانت تقول ماتريده بطريقة غير مباشرة .. تقوله بطريقة غير واقعية لتصل الى الواقع . هل أنا واضح؟

ـ طبعا . وأتفق معك على هذه النقطة . على فكرة أحب أن أسألك هل يسير المسرح المغربي في اتجاه واحد ، رأيناه ممثلا في مسرحك ؟

ـ لا . هناك اشكال مختلفة . مسرح الطيب العالج يختلف مثلا . المسرح المغربي مسرح يجرب وله عدة اتجاهات متباينة .

ـ أود أن أسالك رأيك باختصار في بعض تجارب المسرح العالمي : جروتوفسكي (في بولونيا) مثلا .

ـ أدى جروتوفسكي عملا ممتازا بالنسبة للمجتمع الغربي والبولوني ، لان رجل الشارع ، كما تعلم ، يصبح في البلدان المتقدمة والصناعية كالآلة تماما ويفقد حركاته الانسانية الطبيعية ، خلافا لانساننا . ففي بلادنا الانسان اكثر طبيعية ، وهناك حوار وتفاعل دائمان بين الممثل والجمهور . لذلك فمن الصعب عندنا استخدام ممثل غربي . أنا أعرف جروتوفسكي شخصيا معرفة جيدة ، واحترم عمله ، ولكن اتجاهي مختلف . جروتوفسكي يعرض لـ ٢٥ متفرجا ، أنا أؤمن أن المسرح لجميع الناس . وبذلك فعمله بما يخص التمثيل عمل كبير جدا ولكن بالنسبة للمسرح الغربي .

ـ والمسرح الحي (في امريكا) ؟

ـ لقد مات هذا المسرح منذ أربع سنوات ، ولكن التجربة كانت جيدة في بداياتها الاولى أيام فرانكشتاين وباراديزناو . هناك اليوم مسارح واشكال اخرى هامة جدا في امريكا . ليس فقط مسرح خارج ـ برودواي ، وانما مسرح خارج ـ خارج ـ برودواي (Off-aff Brodway) ، أو مسارح تحت الارض (Undesglaund theatre) السرية أحيانا . هناك في مسرح (البرادي ـ بوبيت) اشكال غريبة جدا وجيدة أيضا .

ـ وبيتر بروك (في بريطانيا) ؟

ـ هذا الرجل من أهم رجالات المسرح في هذا العصر . ولا أملك أن اضيف شيئا .

ـ والمسرح التسجيلي (في ألمانيا) ؟

ـ تجربة قوية خصوصا في ألمانيا الديمقراطية . وأعتقد أن تجارب المسرح السياسي الاشتراكي تجارب جيدة . ولا اتحدث عن البرليز انسامبل وانما عن مسرح الشعب Falt theatre والمسرح الالماني Duth theatre وعن تجارب المخرج المعروف بيسون .

ـ أين تحدد موقع مسرحك من خارطة المسرح العربي اذا افترضنا ان للمسرح العربي كيانا واضحا ؟

ـ هذا سؤال صعب ، لان هذه هي اول مرة نجوب فيها بعيدا عن منطقتنا في العالم العربي لذلك لا أستطيع المقارنة والتقييم .



« مقامات بديع الزمان الهمذاني »

* * *

ـ هل لك أن تحدد لنا أهمية الممثل في مسرحك بين بقية العناصر المسرحية ، هل يساويها ؟ هل يتلقى تدريبا معينا خاصا ؟

ـ كل مسرحية من مسرحياتي ولها اسلوب عمل مختلف واخراج مختلف . عندما قدمت « يوميات مجنون » لغوغول ، كان المهم هو الممثل ، وذلك بخلاف « مقامات بديع الزمان الهمذاني » . ففي المقامات لابد من الانسجام وعدم التفاوت بين العناصر المختلفة . في « المقامات » ليس هناك بطل . لنأخذ دور أبي الفتح الاسكندري مثلا ، فرغم انه يتقاسم ظاهرا البطولة مع عيسى ابن هشام فهو يظهر بين حين وآخر ليقول بيتين أو كلمتين ويذهب . غيابه هو حضوره . وأهم المقامات مغزى (المجاعة) لا يظهر فيها ابدا . نحن نعيد اخراج العمل حسب المكان الذي نعمل فيه وظروفه .

العمل في قرية يختلف عن العمل على مسرح مجهز في مدينة .

ـ لاحظت في عرض المقامات اسلوبين : الاول هو كسر الايهام عن طريق التغريب (تغيير الديكور أمام المتفرج ، تدخل النساء بين حين وآخر لقطع تسلسل الحدث) وهذا يدعو الانسان ليفكر فيما يدور أمامه ..

ـ بالنسبة للمرأة أحب أن اشرح نقطة هامة . لم يكن هناك وجود للمرأة في المقامات كما لم يكن للمرأة دور في المجتمع العربي قبل (١٠٠٠) سنة . لذا عزلت النساء وابعدتهن وراء الرجال ، وقصرت دورهن على الاستفهام والتساؤل السلبي .

ـ المهم ان سؤالي هو كيف وافقت بين عملية التغريب في مسرحك وبين دمج المتفرج مع الاداء الجماعي المتقن للممثلين الى حد المشاركة الشعورية (مشهد المجاعة والسكر) ، الا ترى ان هناك تناقضا بين الاسلوبين ؟

ـ النقطة الثانية أصح من الاولى . فانا لم أقصد التغريب في مسرحي . ربما نشأ هذا الشعور عن فارق البيئة واستخدام الاقنعة ، اي ان بعضا من جو العرض هو الذي أدى للاحساس بالتغريب وليس التكنيك المسرحي . الممثل كما لاحظت بنفسك كان مندمجا مع دوره بل ومع المسرح ، ومحاولا دمج المتفرج في الاحتفال الذي يدور أمامه . لذا لا أعتقد أن هناك تناقضا ما .

دمشق — رياض عصمت

نصف كوب من دموع التماسيح

ـ تابع المنشور على الصفحة ٧ ـ

ـ يا استاذ .. يا استاذ ..

رفعت راسي اليه :

ـ اسمع .. هذا آخر قطار اذا لم تأت .. سافر وتوكل ، اللـه يكفيك شر سكتك .

هدأت خطواتي .. على الرصيف ، كان الجنود ينفلتون في سرعة خارقة . يبتسمون . تأملت وجوههم . قلت انهم صغار جدا ، ومبتسمون القى واحد عليّ السلام ولم اكن اعرفه . رائحة غريبة في اجسادهم لا تدري ما هي بالضبط . لكنها تشيع الدفء في هذه الليلة الباردة . ضحك واحد من بعيد . قال الاخر : اجازتي ٤٨ ((س)) اقابلـــك ((سعت)) ١٣٠٠ بكره . مصطلحات عسكرية . اعرفها جيدا . رائحتهم غريبة . ملابسهم صوفية خشنة ، فهل يمكن ان تدفىء هذه المحطـــة الواسعة ؟ احذيتهم ضخمة تدق الارض في صلابة . قال حمال عجوز من الرصيف البعيد ((عاملين ايه يا ولاد ؟)) واحد : بمب . آخر : فولاذ . ثالث : الحديد بلى واحنا لم بلينا . الحمال : جدعان . واحد: ازيك يا عم بدوي . كما تركتموني في الشهر الماضي . انتم مـن اي سريه ؟. الله نسيت يا عم بدوي . ذاكرتك ضعفت . عجزت وراحت عليك . جاء يلهث من الرصيف الثالث ، قفز وصعد ، بالاحضان ، كيف حالكم يا ولاد ؟. قلنا هال . عملتوا ايه الجمعه دي ؟. الم تسمع الاذاعة ؟. سمعت ، الضرب كان جامدا جدا . ولا يهمك ، اجمد ، كله في الحجاره وشرفك يا عم بدوي. هدموا السويس اولاد الكلب، بركاتك يا سيدي الاربعين . قلنا لا نهتم ، كله في الحجر . نحن الذين بنينا ونحن سنبني غيره . يا عيال انتم لا تعرفون غلاوة السويس عندي . اخذت من لحمي طبقات . الشباب ، والرجوله ، والكهوله ، اجدع رجاله ، وامتع النساء اطيب الامهات ، الهي وانت جاهي ، بحـق محمد حبيبك ، لا تمتني قبل ما اشوفك يا سويس منصوره ، وراسك مرفوعه . هل ستخطب ، يابن الكلب انت وهو ، عمكوا بدوي لا يخطب شيلني ، انت وهو . هات ما بيدك . وانت . وانت . انا لا ـ ليه ؟. انت يا عم بدوي ترفض ان تأخذ نقودا مقابل الشال . سبحان الله . هذه هي الشيل . يا جدعان يا عالم . يا هوه . انت مستجد؟. انت كركي . قلت الف مليون مره ، على نذر لسيدي الاربعين وستي الطاهرة لا امد يدي وآخذ قرشا من العسكريه . انا يا ولد انت بايع نفسي للجهاديه اسأل قائدك . انت في سريه من ؟. اسم الملازم بتاعك ايه ؟. كل عساكر وضباط خط القنال عارفين ان بدوي لا يأخذ نقودا من العسكريه . الضباط من ملازم للواء عارفين . المرحوم عبد المنعـم رياض بنفسه كان عارف . انت تهزأني . تهين شيبتي . انـت كركـي يا ولد . مستجد . من اجل قرشك الماسح امرغ شرف العائلة في التراب اسأل كل خط ((الكنال)) ، ((بدوي ابو مصطفى)) يبقى مين ابوه ، مين جده ، يا وله دانا جدي لم ((البياض)) لعرابي ، شال القمح والذره وحتى التبن والفراخ والبيض ، ووصلهم لحد المعسكر في التل الكبير . احنا بعنا نفسنا من جدود الجدود للجهادية ، عمرنا ما قلنا هاتوا . حاربوا انتوا ، احنا كتفكم . رصاصة البندقية . ومقـــام المصطفى لولا انك كركي لاشتكيتك للقائد العـام ذاته . الله . اهـــدأ ياعم بدوي . على مهلك . بالراحة . الجدع لم يقل شيئا . الذي لا يعرفك يا سيدي يجهل مقامك . حقك علينا . وآدي راسك . طيب . خلاص . تعالى يا ((دفعه)) . لا تزعل من عمك بدوي . هات ما معك من احمال . اقولك نصيحة . اذا كنت متزوج اطلع الى الجماعة معتدل مارش . مازحهم . هارشهم . كلمه في حدوته . الليلة ليله الجمعة . فاهم يا قفل . لا تكن ((كركيا)) في العسكريه وفي السرير . الســت تنتظر رجلها الغائب بشوق ، لا تكن خائبا . معتدل مارش على طول . المرحوم عبد المنعم رياض نفسه وعدني ان يسمي ابنه بدوي . مرة قلت

المرحوم عبد المنعم رياض نفسه وعدني ان يسمى ابنه بدوي . مره قلت
له . يا ابو رياض ايه اخرتها . قال اصبر يا بدوي . قبل ما يموت بجمعه كان هنا ؟ جريت شلت له الشنطة . قال لي : ايه رأيك يابدوي؟ قلت عال شدوا حيلكم . سألني : يعني مبسوط . شرقت عيني بالدموع الا مبسوط. مبسوط قوي. سيناء دي غاليه علينا قوي ياابورياض، دي اكلت لحمه ياما ، الواحد مننا يعيش ويموت ياكل بالكاد عشرة كيلو لحمة ، ويمكن اقل ، دي واكله ييجى نص مليون كيلو لحمة ، دا غير الدم ، بعد ده كله نفرط فيها . قال : لا تخف يا بدوي . يومها عـــزم عليّ بسيجاره زعلت . قلت له يا ابو رياض دانت كلك نظر . انت تعرف ان بدوي لا يأخذ شيئا من العسكريه . طبطب على كتفي وقال : انـــا عارف . دي مش اجره . دي تحيه . يصح احييك بسيجارة . وترفض تحيتي . مقبول يا جدع . سألته : انا قرأت في الجورنال انك عازب . ليه ؟ تبسم . قال . ما خلاص بقى يا بدوي . قلت له : لا .. كله اللاده يا ابو رياض ، الرجاله لازم تخلف رجاله . قال : بعد ما نخلص باذن الله نبقى نشوف . قلت له : حلفتك بالحسين تسمى ابنك بدوي . قال: على عيني . الله يرحمه . كان دكر . يا سلام يا ولاد . وديني وما اعبد السيجارة معي حتى الان ، مادخنتها ، شايلها حرز .... هه .. معتدل مارش يا ولد على الجماعة طوالى . غدا مساء ((عد كما كنت)) احكي لعمك بدوي ما حصل . والحق السويس .

التقطت عيني المهاجره خلفهم شبح كوثر ، عند مدخل الرصيف.

شفتا حبيبتي كالكريز في اوان النضج . شهيتان مضمومتان ، فاذا انفرجتا بلا كلام ، حركتا في القلب اشواق الاحتضان والنوب والموت حبا . فاذا ما تكلمت باخت الاشواق ، واغتيلت الاحضان ، وآن لنا ان نموت قرفا . قالت انها تاخرت عن وداعي لانها كانت عند الكوافير ، زمتهما ، اردفت :

ـ انت لا تعرف ميمي .. كان اليوم مشغولا جدا ، بعد لتسريحات رأس السنة وقد رجوته ان يقدمني على زبونة اخرى ، وتطلب ذلك وقتا. ميمي لا يحب هذا . الححت . كدت اقبل يديه . واخيرا وافق. مدهش جدا ميمي ، لذلك تأخرت .

لم اكن قد وضعت ذلك المشهد في طقوس حفلتنا الوثنية . وايضا فان عبارة ((روح الله يكفيك شر سكتك)) كانت تطن في رأسي كذبابة زرقاء ملحاحة وبشعة . ومتى يصل الجندي الصغير الى منزل زوجته ؟ قلت اتلوا نص الحفله كما وضعته :

ـ كنت اسافر دون ان اودعك ..

أبدو كممثل رديء الحفظ :

ـ لم يكن من الممكن ان آتي لاودعك وشعري ليس في ((الفورمه)) ما رأيك في هذه التسريحة ؟

ـ آه ، جميله .. جميله جدا ..

لفت معطفها ذو الياقة الفرائية عددا من الناس . وكيف غطـت روائح الجنود عطرها النفاذ .

ـ لماذا تسافر ؟

ـ قريب ، استشهد في الحرب ، اريد ان اشيعه .

ألقت نظرة على نفسها في مرآة موضوعة على الرصيف لشحنها .

قالت :

ـ الم يجد وقتا يموت فيه الا هذا . حفل رأس السنة في الطريق لماذا لا تكتفي بارسال برقية ؟

كنت افكر لحظتها في ان هناك انواعا من انثى الحيوان تفـرز رائحة لاجتذاب الذكر ، تضاجعه وتأكله بعد المضاجعه .. قلت فجأة :

ـ هذا افضل

خرجنا معا .. ونحن نهبط السلالم الى الفناء .

ـ يجتذب جمالك الانظار .

بنظرة مباهية :

ـ هذا طبيعي .

بدفعة قلت :

ـ لنفرض ان ميمي كان قد رفض .. فهل كنت تتخلفين عـــن وداعسي ؟

ـ لا ادري ، لا يمكن ان ادعك تراني وانا لست في « الفورمه »!! كانت كفها في كفي . لاحظت فجاة انها تلبس قفازا صوفيا . فتحت قبضة يدي . سقطت كفها من قبضتي :

ـ ماذا حدث ؟

ـ لا شيء .. خشيت ان تعرق يدي فيتسخ قفازك .

★★★

قلت ان عليّ ان ابحث عن قناع يصلح لحفلة راس السنة . وفي المساء كانت « ضحى » تشرف على تعليق الزينات ونحن في الصالون. ذهبت وجاءت واصدرت الف امر . سلمت عليّ بفتور . تحدثت عن حلقة جديدة من برنامجها . كانت سمراء في تلك الليله . وهذا يعني انه يوم الاحد . اخذت اتابع نتيجة العام في رأسي لاعرف ما ستكون عليه ليلة رأس السنة . قلت انها لا بد ستفاجئنا بشيء جديد . وغالبا ستكون خضراء الشعر ، وربما حمراءه . ضحكت لخاطري . انهـى حسين مكالمة حول ماكينات ري سيشتريها . والارقام بالالوف . وضع السماعة . قال بارتياح :

ـ خمسة آلاف جنيه بمكالمة تليفونيه .

نظرت اليه . ظن نظراتي انبهارا في الغالب . قال موضحا :

ـ لا شيء . منذ ساعة كلمني عميل يطلب مئة ماكينه ري . سأل هل عندك . قلت عندي . بصراحة وانت لست غريبا . لا يوجد عندي شيء . ولكني اعـرف الذين عندهـم . وهذه المعرفة فـي عـرف التجار رأس مال . اتفقت معه على السعر . بتليفون اخر اتصلت بمن عنده الماكينات اشتريتها وامرت بشحنها الى طالبها . الفرق خمسون جنيها في الماكينة الواحدة ، مكسب صاف اربعة الاف جنيه وتسعمائة وتسع وتسعون جنيها ، وستة وتسعون قرشا ، بعد خصم قيمـة المكالمتين التليفونيتين بالسعر التجاري !

هنأته بذكائه . قال وهو ينظر الى النيل عبر زجاج الشرفه :

ـ ارجو ان تعقل وتترك عملك السخيف هذا . وتاتي للعمل معي . ساعينك مديرا لمعرض شارع عدلي مرتب خمسون جنيها وعمولة ٥٪ كبداية ..

قلت وانا استعد للخروج معه :

ـ اشكرك على هذا العرض الذي لا اوافق عليه .

قبل ان يقف المصعد امامنا قال :

ـ سنناقش الموضوع . ولكن لا تقل انك ستعود الى « شقاوة » ايام زمان !

ابتسمت ولم ارد . حياه البواب باحترام يليق بصاحب العماره. قلت ان صداقة صاحب عمارة شيء مفيد جدا ، والا ما حلمت يوما بالسكن في هذا الحي الراقي ، فضلا عن الدعوات المتعددة للغـداء والعشاء . وايام زمان لم تكن هناك فروق مقعد واحد في مدرســة ابتدائية ثم ثانوية بالسويس . فهل تظن ان مجهودك في كتابة مواضيع الانشاء له تساوي هذه التسهيلات التي يقدمها ؟ وحذار ان تنزلـق اقدامك فتراك التلفزيونية اللامعة مجرد واحد من « محاسيب العائلة » تخلع عليه ثياب زوجها القديمة . بيني وبينها ود مفقود . ومرة شكا حسين من انه يفقد متعته معها في الفراش ، لانها تمارس الحـب « بالباروكه » ، وهو يحلم بالعبث في شعرها ، بان يقبله ، يحمله توترات شوقه ولهفته . وبرغم الود المفقود فقد اهدتك بنت خالتها . وشجعت ارتباطها بك . فلماذا ؟. تحركت السيارة بنا . اخذت اتابع العروسة القوقازية المتراقصة قال :

ـ ماذا قلت في ادارة معرض عدلي !

ـ يفتح الله ..

اشعلت له السيجاره :

ـ لا اهزل . انا اقدم العرض باسمي وباسم « ضحى » .

هل هو عرض تليفزيوني ؟

ـ لا افهم ..

ـ انا رجل تاجر ، واحب الكلام المباشر . ونحن قبل هذا اصدقاء قدماء ، واذن فلادخل في الموضوع مباشرة .

ـ اعلم وتعلم ان بيني وبين ضحى ودا مفقودا .. فما شانهـــا بالموضوع ؟ ابتسم ، دخل زحام شارع ٢٦ يوليو :

ـ هذا طبيعي ، انت صديقي ، وهي تخشى ان تجرني الى مـا تسميه هي « شقاوة » زمان ، فهي تعتبرك متطرفا وهداما ، وافكارك تخرب البيوت العامرة . وهي تعلم ان صداقتنا قديمة وليس من السهل فصمها . وقد ظنت انها وقد اهدتك « كوثر » ضمنت ان تعقل ، ولكن يبدو انها غير واثقة تماما ، ثم هي تريد ان تهيىء لكما دخلا مناسبا . ومن ناحية اخرى فانا ابحث عن اسم اقدم عطاءات مقاولاتي متستراً به، فالضرائب اصبحت جزارة ، والحكومة بدون مؤاخذة ولا زعل ، وبدون التعرض لعواطفك نحوها ، بنت كلب ، وما اسرع ما تصدر قـرارات التأميم !

صمت ، قلت ادركوني يا عالم . ما آخرة هذا « الضحـى » المظلم ، في المستشفى تحريض على الفسق ، وفي المنزل تحريض علـى الخيانـة الوطنية ؟ فمتى يدركنا الليل اذا سجى ! سرحت في العروسة القوقازيـة :

ـ فكر .. جيدا ورد عليّ ..

بعد لحظـة :

ـ تهتم بهذه العروسة كثيرا .. الانها من بلاد اصحابك !

ـ انها طبيعية جدا ، وهذا كل شيء .. انظـر ، انهـا دمية، ومع ذلك فهي لا تلبس باروكه ..

شددت شعرها .. لاؤكـد له قولي . شعرت بضيق مفاجيء . وهو يمـر عبر شارع رمسيس تذكرتهـم ..

ـ انزلني هنـا .

ـ الى ايـن ؟

ـ تذكرت ان لديّ موعدا ..

مضى .. تركني وحيدا على الطوار .

(٣) الاسماء الغليظة لمدينة سياحية

في المقهى كانوا متجمعين كما توقعت . شاي شيشه . قهوة على الريحة . غارة حلوان الاخيرة ، زفت ، لا تصدق ما يقال عن ان المدنيين لـم يصابوا . هناك مئات القتلى . اشاعات فلا تصدقوها . ولنفـرض انها حدثت لا يهم . لا حرب بلا قتلى . يقتلون المدنيين في فيتنـــام بالمئات كل يوم ولا احد يولول . ملعون ابو نيكسون الكبير . وحيـــاة النبي سنكسر رجله ورجل الذيـن وضعوا تقاويه . يقال ان غـــارة حلوان الاخيرة قتل فيهـا عشرون . كذب . اشاعـة . يا اولاد الافاعي كلامكم يندرج تحت بنـد تخريب الروح المعنوية . فهل تحفظون نصوص قانون الطوارىء ام انكم تخرفون والسلام ؟ انت عكننة رسمية يا استاذ رافت فمـاذا اتى بك ؟ اوحشتني مقاهي السويس وقلت القاكم هنـا. اجدر بنـا ان نسمي هذا المقهى : قهوة ابطال الشعب . اقتـرح ان نسميهـا اسما حديثا مودرن ، مثلا نسميها « السويس ٥٦ » . ليكـن ابطـال السويس ٥٦ . الافضل ان نسميها قهوة الطاولة والشيشة . سابقـا ابطال السويس ٥٦ . كنـا ابطالا حقـا يا اولاد الكلب . لـم تنشر جريدة صورنا ، ولكنا مع ذلك ابطال . شيش ياك . جهـاردو. مارس ياروح امك . يا استاذ رأفت من ينظر اليك يحسد المهاجرين. انت دعايـة سيئة قد تغري الحكومة بانقاص الاعانات . هل تعــرف اخصائيا اجتماعيا بوزارة الشئون اسمه خليل عطية ؟ نعم دفعتي. لايمنى على ورقة وقلم . اكتب توصية . حفيت قدمـاي وراءه . دفعتكم ولا مؤاخذة زفت . قطران . البنت حبلت هي وامها في شهر واحـد ، فابشركم بخراب بيتي . هذا دليل على نشاطك الزائد انت وزوج بنتك،

فتهنئتي للمرآتين بما حباهما الله من حظ تحسدهما عليه الكثيرات . ولكن هذا الحظ ينتج عنه نتائج سيئة . لا حلاوة بدون نار ، وهذا عقاب من المولى لكم على اغراقكم في الملذات . كنا ابطالا سنة ١٩٥٦ واحلنا الان على المعاش . اسمعوا فصل الخطاب ، لا احد يمنع احدا ان يكون بطلا . ولكنهم هجرونا . حياة النساء والاطفال ليست لعبة . ولكننا لسنا نساء ولا اطفالا بدليل ان زوجتي وابنتي حبلتا في وقت واحد . الطابية في خطر فاحذر . الصبر طيب ، ستكش الملك حالا . لم يعد لديك ولا عسكري . كنت احمي مؤخرة الولد الذي القى القنبلة على ويليامز . يومها رقصت . في المرة الماضية خدمتهم الظروف فلم يتقدموا الى السويس ، والا كانت نهايتهم . بمناسبة ان زوجتك وابنتك قد حبلتا انصحهما برؤية برنامج «دروس في السعادة الزوجية » على القناة خمسة ، تقدمه الست « ضحى » بنت السويس ، شجعوا منتجات السويس . شيء ظريف ان تلقن السويس بقية البلاد دروسا في السعادة الزوجية . آيه سعادتنا الزوجية ان البنت وامها حبلتا في وقت واحد . قل لي هل تتفق الام والبنت على مواعيد الخلوة الشرعية ؟ مية مسا على اهل السويس . رجاله وعهد الله . بيوتنا صارت احجارا ونحن نلعب الطاولة . اذكركم بقانون الطوارىء رقم ١١٨ لسنة ١٩٥٨ . انت عكننه رسمية يااستاذ رافت . الحصان في خطر وهذا يعني ان الدور على الملك . ولو سأهزمك ولو كنت الزناتي خليفة . كيف حال حسين بيك .. ما رأيكم لو بحث لنا عن عمل ، او تبحث لنا الست « ضحى عن دور نمثله في التليفزيون . هم يمثلون اما نحن فنموت . « حسين » ساعدنا في سنة ١٩٥٦ . اشترى لنا سلاحا وهربنا في عربته . فعل ذلك لانه صديق الاستاذ رأفت . على فكرة بنتي مريضة وسآتيك بها المستشفى قريبا . نشر «حسين» بيك اعلانا في اهرام اليوم يؤيد ويهنىء ويضع امواله في خدمة المعركة . لماذا لا يقبلونني وزوج ابنتي ممثلين في التليفزيون ؟ اهديك مثلا قديما تعلمته من جدتي ، وقد يفيد في حالتك . وما هو ؟ آه ، لما انت امير وانا امير ، من الذي يسرح بالحمير ؟ لا افهم . ولا انا . الملك في خطر فانقذوه . واحد شاي . اللعبة القادمة هي آخر لعبة ، لو ذهبنا لهم وقلنا نريد ان نحارب فلن يمنعنا احد . بل سيرحبون . الملك في خطر . اصمتوا حتى نسمع نشرة الاخبار .

★★★

غادرت « الاوتوبيس » كما وصفت امام مزلقان « عايدة » . لماذا سموه هكذا ؟ لا أحد يعرف . عبرت شريط السكة الحديدية . سألت مارا : اليست العزبة هنا ؟ قال : « عزبة بلال ام عزبة الورد؟» قلت : عزبة الورد . نظر بعينين عمشاوين الى البيوت القريبة . قال: اعبر الشريط واتجه يمينا . شكرا . الشكر لله . تبدو البيوت طينيه فما مدى ما تحمل العزبة من اسمها ، ومتى تهب روائح الورد ، وتكتحل العين بمرآة ؟ هذه منطقة غريبة ، كيف يوجد مثلها في المدينة الضخمة ولا اعرفها . ياللقذارة ! بيوت طينية كالحة . طافحة بالهم فاين الورد ؟ هنيء نفسك على هذا التدهور الباهر . نأتي بلادنا كالسياح ، فاين القبعة و« البايب » ؟ برافو خواجة رافت . هاوآريو How are you تأتي لزيارة الورد يا خواجه ؟. اليك اذن هذا المستنقع البشري من القاذورات . طلمبات مياه للشوارع كما لو كنا في قرية نائية . لمبات جاز تنظف ، واذن فلا كهرباء . كهرباءياخواجة؟ اين المرآة لابصق على وجهي لعله ينظف نساء ممصوصات كأن الحكيمات قد أكلن لحومهن ؟ تأمل هذه الفكرة . هل كانت ارداف «ضحى» بهذه الدسامة عندما دخلت المستشفى ؟ ولماذا هزلت ارداف المريضات في عنبر ٣ ؟ . اكلت بنت الكلب اردافهن ، شوتها ، سلقتها ، صنعت منها « اسكالوب » ، اكلته ، نمت اردافها ، تمددت ، سلطتها عليّ ، فمتى يدعمون قوات الدفاع ضد الحرب الاليكترونية ؟ اتسخ الحذاء بروث البهائم . تقتحمك العيون كأنها لم تر افنديا ببدلة طول العمر . فصلتها بالتقسيط فلا يهولنكم انها صوف انجليزي . باق عليّ قسطان . ورباط العنق ؟ : هدية من صديقي زوج التليفزيونية . لا بد من نقل البنت الى المستشفى اليوم مهما حدث ؟ اين الورد يا عزبة الورد ؟ هذا ما قالته الدكتورة وداد . رفعت منظارها الطبي فيا لجمال العيون ، ولكن لماذا تبدو العين كما لو كانت زجاجا ملونا باتقان ولا اكثر ؟ قالت :

– تدهورت الحالة جدا يا استاذ رافت ، وقد تصاب بنكسة مفاجئة تقضي عليها ، لذلك ارى ان تقنع الاسرة بنقلها الى المستشفى لكي نجري ابحاثنا في هدوء . هناك سرير خال بعنبر ٢ . حاولت اقناع والدها اليوم ولكنه صعيدي صلب الرأس ، ارسلته اليك فلم يجدك . ارجو ان تغير خط سيرك وتزورها غدا ..

نظرت الى ما ظهر من ساقيها عبر المعطف الابيض . اعلنت لنفسي نتيجة آخر معاينة . الفخذان ٩ على ١٠ واذا كان باطن الركبة بهذا اللين والصفاء . فكيف يكون النهد ؟

قلت :

– وهذا يعطي فرصة لعلاجها ، اليس كذلك ؟..

بلهجة محايدة :

– ارجو هذا .

– هل هناك امل في ذلك ؟

– لا مستحيل امام العلم ، ولكنها في حاجة الى عناية طويلة.

كنت قد حفظت العنوان ، حاولت ان استدل على لافتة الشارع بنفسي دون سؤال . ولكن يبدو الا فائدة . نظرات فضولية تنفذ الى رأسي مع رائحة بول نفاذه مخاط وبصاق . نفايات خضروات . قطط تجري وكلاب . ذباب اسود ، ازرق ، واخضر . اين الورد يا عزبة الورد ؟. شم يا خواجه . متّع معطسيك بالروائح . تعودت على « بارفان » كوثر الباريسي . شمّ الآن رائحة عرقها . الصديد والبراز، جروح ملوثة باربطة قذرة . الذباب يأكل عيون الاطفال . ام تضع طفلها الصغير في المثلث بين قدميها المرتكزة على الارض وقصبة ساقها ، تهزه ليتبرز . تسلل سائل اصفر لزج . نزلة معوية ستقضي عليه خلال ايام . ما اجمل وردك يا عزبة الورد ! كيف حالك يا خواجا ؟. هاوآريو ؟ كومانتالي فو مسيو رافت ؟

عمن تسأل . عم مسعود الصعيدي ؟. آه النصراني ؟ هناك عند الدكان في اخر هذا الشارع . شكرا . بركة مياه آسنة ، اسبح يا خواجه . احص الدود وانواعه . البلهارسيا والانكلستوما وكل طفيليات العالم . تحلم بمياه فيشي وكارل لومبارد . هاتي الميكروسكوب يا دكتورة وداد . اجلسي على هذا الشاطىء الآسن ، اخلعي المعطف الثلجي والفستان والسوتيان وكل شيء ، افحصى هذا العالم الورديّ الجميل بميكروسكوبك . وزعي لحم اردافك الزائد يا « ضحى » على تلك الهوام البشرية . يومذاك نهتف بحياة العلم والعلماء . ونشرب الويسكي ليلة رأس السنة من هذه البحيرة المتخمرة . معتقة وحتى كريز اوان النضج في شفتيك ياكوثرتي ، انت نهر من انهار الجنة ،ولكن منبعه هنا ، تعالوا نسبح يا اولاد الكلب . الخواجا رأفت يسأل الترجمان عن التماسيح في نهر النيل . ورأس الخواجا ضخم وفمه مثلث ضلعه نصف متر وزاويته حادة . وغدا سيحتفل بليلة رأس السنة. يبلغ كؤوس الوسكي ، الكأس الواحدة باربعين قرشا ، ويهتف عند السكر بسقوط الفقر ، ويتحدث عن العدل والحرية.

طرقت الباب فافتحوا ، جاءكم الخواجا باوراقه . ابشروا اصبح لكم ملف . هذا شرف لكم . تكتب ايدينا المرفهة الطرية اسماءكم السخيفة الملوثة بالغبار ، على ورق كوشيه وستانيه ١٠٠ جم ، نظرة البنت التي فتحت مذعورة . آه ما اجمل العيون ! لولا الخوف من شر السكك ، انا رافت من المستشفى . عشان حكمت . اجل . اتفضل ظلام وعفونة ، فلمن تشرق هذه الشمس الساطعة في الخارج . تلمع الباروكة الشقراء فى الشمس فتضوي . اين الورد في الندى المؤتلق بنور الفجر ؟ حكمت نائمة في الداخل . اخفض الرأس والا اصطدم،

فهذا جحر فئران وجراء صغيرة . يرتفع الصدر ويهبط . وشعرها الاشقر متبدد على الوسادة . العيون مغمضة . الوجنتان شاحبتان، انتفاخ اسفل العينين . افتحي العيون فاني شبق للتطور يا طفلتي. كلمني الخواجا الذي جاءك ((بالملف)) من بلاد الويسكي والبيروك والبوستيش والشارب الدوجلاسي . جئتك ((بماء الحاياة)) ، لارداليك الحياة ، كما فعل العفريت في الف ليلة . من انت ؟.. ليزا . آه.. اختها الذاهبة العقل ؟ احترس والا طالك جنون الورد . وتأمل هذا العرس من دروس السعادة الزوجية . طفلة يتيمة بين الحياة والموت، مغطاة بغطاء صوفي مزركش وممزق . يسمونه في قريتنا ((حملا))،قطع الاف الكيلومترات ، ولعلهم وجدوه يوما ملقى في الطريق . اوسرقوه. تفكر في ان تكون ستائر شفتك اورجينال . ومرة فكرت في ان هذا النسيج الصوفي الذي ينسجونه على انوال يدوية ويصبغونه بانفسهم، يصلح للستائر ، ما رأيك الان يا خواجه . يتركون طفلة مريضة في رعاية مجنونة ؟. اين عم مسعود ؟ خرج ؟ اين ذهب ؟ يركب حدوة لحمار الواد شلبي . هل سيغيب ؟ لا . زمانه في الطريق . تفضل . افتحي العيون السندسية فاني ظامىء للصبا يا طفلتي . لا تردي عمك الخواجا خائبا . واين ذهب الدم من شفتيك يا كريزا قارب النضج، فمن الحثالة ؟

عيناك ياليزا واسعتان بالجنون ، لا ينقصني الجنون فحوّليهما عني . تأخر العم مسعود . زمانه جاي . انت كنت هناك . هناك اين؟ انا شفتك هناك ؟ هناك اين ؟ عند العدرا . انا شفتها . كنت اقف هكذا . ليلة بطول الليل ، رنمت مع المرنمين . دعوت مع الداعين . تلوت المزامير . قلت يا عادره . كراماتك . الدنيا كانت برد . انتكنت جنبي ، مشيت كده . تنطط .. رسمة الصليب . الناس مشيت . فضلت لوحدي . حكمت كانت معايا . نامت . غطيتها بديل الجلابية . في نص الليل طلعت هناك عند قبة الكنيسة . انا شفتها . انت شفتها ، صحيت حكمت . قلت بعزم صوتي . يا عادره . انا عيانة. حكمت عيانة . بركاتك يا امنا العدرا . وحياة سانت تريزا ، رجعي لي عقلي . اشفي ابوي . ارزقيه يا عادره . داحنا غلابه يا عادره .غلابة وحياة ربنا يسوع . صوتك معانا يا ابونا غبريال . عيطت . دموعي نزلت سح . انت كمان عيطت . قلت ياعادره قالت انت خاطية . زعقت . غصبا عني يا امنا . وحياة الرب غصبا عني . ضحك عليّ . قال لي يابت جبت لك منديل باويه . قلت له انت بتضحك عليّ . عاوز تعمل قباحة . قال لي المنديل حلو . قلت له انت فاكر انني عبيطة . فاكرني مجنونة . برك فوقي ياعدرا . وقعني في الخطا ، ومقام الرب غصبا عني ، قطعت المنديل ورميته في الترعة . كان احمر . والمسيح الحي ما اخذت منه شيء . نود بومبتي قرشين . كنا في ورشة طوب في ابو قرقاص . يا خسارة، غابت العدرا ورا القبة ، كنت لسه بتكلم .. لم تسمع كلامي .. بكيت بكت حكمت .. انت ايضا بكيت . قلت لحكمت .. ستاتي مرة اخرى ، ساحكي لها مرة اخرى ، وغلاوتك يا سنت تريز كان غصبا عني . مرة واحدة فقط . لم افعلها مرةاخرى. يا خرابي انا اسد بين فخذي بالطين ولا افعل هذا .

وولولت . ولولي ياليزا . عمك الخواجا يبكي ، ولولي . هاتي حذائك اضرب به نفسي . لا حذاء لديك . ذهبت الى الزيتون ماشية اصرخي اسمعيني هذا اللحن الطروب . الذي يسكنها ((الجازبند)) ويعشش فيها كالبوم في الخرائب . تجمع الناس . ضجيجهم في الخارج . المجنونة جاءتها الحالة . ياوله . نادي عمك مسعود من هناك .

جارة جاءت تعالي في حضني يا حبيبتي . معلش . العدرا زعلانة مني يا خاله . معلش . بكره ترضى . قالت انني خاطية . صلي ياختي. صلي . بسم الله الرحمن الرحيم . انت مين يا اخويا ؟. انا من المستشفى . أهلا وسهلا يا اخويا . لا مؤاخذة ، عليها باسم اللهالرحمن الرحيم اسياد . اجل عليها ((اسياد)) ، كله من ((الاسياد)) !.

عم مسعود . أهلا وسهلا . رافت البشلاوي ، اخصائي اجتماعي بالمستشفى . اهلا وسهلا . جرى ايه يابت . جتها الحالة . العصا موجودة . يا مقدس مش كده ، دي غلبانة ؟. ارحموني يا عالم يا رب كفاية بقى . ايوب كان نبي . انا بني آدم . ايوب حي في الاخر، مش كفاية بقى يارب . اتفضل يا افندي بره . اسمك الثلاثي لو سمحت . مسعود ميخائيل الصعيدي . الحمل يا بنت . اتفضل على المصطبة . جاء الحمل الذي كانت تتغطى به البنت . احسست به يلدعني في مؤخرتي . صعيدي جدا ولكن راسه لا يمكن ان تكون صلبة. فهي لا تحتمل ضربة واحدة بالكف لتفتت الى ذرات من الرمال . غني مواويلك يا عم مسعود . اسمع الخواجا رافت البشلاوي اغانيك الفولكلورية . ليعود بها الى شقته ويتدثر بالغطاء يحللهاويدرسها. هات القراع في راسك ، وقلب حكمت المتضخم ، وصمام الميترال التالف ، وبكارة ليزا التي ضاعت بمنديل راس ، لاقدمهم هدية راس السنة للدكتورة وداد . لتدرس وتحلل وتكتب مقالها السادس للمجلة الطبية الاميركية . ذي اميريكان ميديكال جورنال . لا ترو شيئا .هات اقدامك فقط . اضعها في ملفي . اقدمها لهم . جاءكم الخواجا باثر تاريخي . تحفة والله العظيم . وطهارة العدرا تحفة ، تاملي ياودادتي وانت يا ((ضحى)) يا حكيمة ، يا ردفية النظرات . هذه اقدام مسعود الصعيدي مشققة . مشققة . مشققة .. اخاديد باطني القدم طويلة عميقة واسعة هاتوا المساطر وادوات القياس ، تحسب مساحة الاخاديد. ونتوءاتها سمك الطبقة السوداء الميتة . كمية ما شربت من ترابوعرق واشواك وحصى . نطبق كل قوانين الرياضيات . لنصل الى المسافة التي سارها . الفصول التي هاجر خلالها من ((جهينه)) في اقصى الجنوب .. الى هنا في عزبة الورد المروي بالصديد والبصاق والمخاط.

الخواجا مرهق ويستاذن ، امتلأ الملف كتابة فهل تاخذ لهم عينة من الدموع المجففة ، قال :

– هل ستاخذها معك يا استاذ ؟

لا ، طبعا ، انت لا تدري شيئا عن ((العلاقة المهينة)) ، لسنا اصدقاء . انت ((عميل)) وانا اخصائي اجتماعي . مهمتي ان اساعدك لتتمكن من مساعدة نفسك ، وحل مشاكلك معتمدا على نفسك فقط . لقد بصرتك بالخطر ، وعليك انت ان تاخذ القرار . هكذا يقضي العلم، وبهذا تقول قوانينه .

متهربا ..

– تعال بها في اي وقت .. هناكخبر في الاستقبال بان لهاسريرا. واذن دخول جاهزا . سيوقعه الطبيب النوبتجي بمجرد وصولها . اسأل على التمورجيه منيرة . وستجد لديها كل الورق .

قال :

– ولكن ... اصل ..

تردد ولم يكمل . تهدل شاربه في ذلة . قلت انه يمنع نفسه من التسول .. مضى الخواجا . وضع الغليون في فمه . والقبعة فوق راسه . تشاو سنيور رافت . جود باي .اوريفوار .

اشار الخواجه .

– تاكسي .

(٤) صحيفة السوابق لمواطن طاهر الذيل

كورت منيرة ورقة اليوم الثلاثين من الشهر . بقيت ورقة آخر ايام العام . تحدثت كوثر بالتليفون . قالت :

– كل سنة وانت طيب . هل تمر لتاخذني في التاسعة ؟

وعدتها بذلك . فلتهنا باستقبال العام الجديد في جنة الكريز، سابحا في نهر الكوثر. في تليفون اخر ، طلب صديق ان اشرفحفلته. اعتذرت بانني مرتبط بحفلة اخرى . جاءت الدكتورة ((وداد)) في يدها اوراق . قالت :

– هل تؤدي لي خدمة ؟

ـ تحت امرك .
وضعت الاوراق على سطح المكتب الزجاجي . قالت :
ـ هذه مقالة سارسلها للاميركان ميديكال جورنال . وقد راجعتها مرارا ، ولكن اخشى ان تكون هناك اخطاء مطبعية قد فاتت عليّ .هل تلقي عليها نظرة ؟
أومات موافقا . شكرتني . تركت المقال على مكتبي . استدارت في طريق الخروج . الارداف سبعة على عشرة . نسبة لا بأس بها .متى نرى بسمة حقيقية لهذا الكائن المتوحش ؟ ما جدوى كل هذه الافكار، ايسيئك حقا اهتمامها بالعلم ؟ ليست هذه هي المشكلة . ولكنها لا تهتم بشيء آخر غير العلم . وهذا مزعج . التفتت وهي عند الباب .
ـ على فكرة ، هل زرت حكمت مسعود الصعيدي ؟
قلت وانا اقيس تكور صدرها مزيحا الثياب :
ـ نعم ، ووعد والدها باحضارها اليوم .
ـ هل اطمع ان تزودني بالبحث الاجتماعي لحالتها ؟.
ـ ارجو هذا .
ها هي الاقدام المشققة في الملف ولا شيء آخر . فكحلي عيونك الميكروسكوبية بها ولنراجع المقالة . برغم الخبرة المحدودة ، فانها تتوصل الى نتائج باهرة . لا تستطيع ان تنكر اهتمامها بعملها . فاين تكمن تلجيتها الحقيقية ؟ انتهيت . أين ملف حكمت لنكتب ؟ سطور. سطور حبر ازرق كنهر ، صاعد هابط . متلو . حروف . الف وياء ونون . ومصطلحات . قدم خفيفة تدق . اهلا ضحى ، يا صباح الارداف الفنية . قالت :
قالت :
ـ الدكتورة وداد في العيادة تسأل عنك .
وحيدان في الغرفة . التوتر يشحنها . الملف على المكتب . راديو ترانزستور في يدها
قالت :
ـ حدثت غارة على دهشور اليوم .
نظرت اليها مستفهما . يا بنت الكلب غضيّ البصر . وفتري نظرات الفجور ، والا نصب معينها . الا تعلمين فوائد الادخار ؟ قلت لنفسي: ما المانع ؟ سالتها :
ـ هل مات احد ؟
ـ قال الراديو : ثلاثة قتلى وعشرة جرحى ..
اغلقت الملف . كان الجو مشحونا بمتفجرات خفية . قلت مرة اخرى : ما المانع ؟
قلت لها :
ـ غارتان في يوم واحد . هذا كثير .
نظرت دهشة . قالت :
ـ ولكنها غارة واحدة فقط ، متى وقعت الثانية واين !
وضعت يدي فوق يدها المستندة على المكتب قلت :
ـ انها تحدث الان ، هنا ، عيناك تصبان نارا حارقة ، نابالم ، فليرحمني الله .
بتهكم مفناج ، قالت :
ـ ولكن دفاعك قوي فيما يبدو ..
قرصتها في حلمة الثدي الايسر ، تاوهت . جرت مسرعة . قالت بصوت ذائب :
ـ يا مامي .. انت وحش ..
وصلت الى باب الغرفة ، قالت بابتسامة مرحبة :
ـ الدكتورة تنتظرك في العيادة .

* * *

عرفته بشاربه الفضي . اقدامه المتشققة العارية . على باب العيادة كان يجلس . قام سلم عليّ . قلت :
ـ هل جئت بحكمت ؟
لهث بشدة ، وجهه مرهق . قال بصوت خفيض :
ـ نعم يا افندي .
ـ لماذا لم تات امس ؟
هز كتفه كانه لا يجد اجابة . قال بعد لحظة :
ـ ليتني جئت بها امس . كانت ليلة الله لا يعيدها . صحوت من النوم على صوت ليزا . وهي تصرخ . قالت قومي يا بنت نروح للعدرا. العدرا جاءتني في المنام دلوقتي . وجدتها ترقد فوق البنت المريضة. تكاد تخنقها . والبنت تصرخ بصوت ضعيف . قامت من فوقها واخذت تقذفها بالطوب وكيزان الصفيح ومقشة قديمة ، وكل ما وجدته تحت بصرها . قمت . امسكت ليزا . قيدتها بالحبل . ضربتها بالخيزرانة حتى كلت يداي القيتها في ركن بعيد في باحة الدار. لكن حكمت حالتها تاخرت جدا . بقيت طول الليل سهران . خشيت ان يفتكرها الرب دون ان يكون احد بجوارها . في الصباح جئت بها.
صمت ، عاد يلهث . دخلت الى العيادة . كانت راقدة مقطوعة الانفاس . السماعة الباردة تتحرك فوق صدرها الطفلي الاملس . ضلوعها بارزة وصدرها يرتفع وينخفض كموج البحر في يوم عاصف. وهذا الفحيح صوت تنفسها . آه خذي الهواء الذي اتنفسه ، قلبي المعذب بما يحمل ، ولكن كفي عن هذا الزحير المؤلم . الهواء ملء العالم فكيف يعجز قلبك الطفل عن استنشاقه يا وردتي ؟ ومن ذا سوف يبتسم كالشمس كل صباح ؟ جاءت « ضحى » بجهاز رسم القلب .نقلوها على عربة الى حجرة الاشعة . عاد هو معي الى مكتبي . جلس على المقعد مترددا .
دخلت الطبيبة بعد ساعة . ملامحها جامدة . قالت بصوتها النحاسي :
ـ كيف جئت بها ؟
وقف . قال بصوت مرتعش :
ـ راكبة والمسيح الحي . راكبة على عربة كارو ، اكرمنا الوادشلبي بها ولم يأخذ سوى خمسة تعريفة ثمن اكلة الحصان .
قالت مقاطعة ، وبهدوء :
ـ انت رجل غبي ، جاهل . كيف تعرضها لكل هذه الاهتزازات وهي تعاني من نكسة خطيرة ، لماذا لم تحضرها في تاكسي ؟
قال بدهشة :
ـ تاكسي ، يا ريت ياست هانم .. اصل .. اصـ ...
بتافف قالت :
ـ البنت ماتت ..
لم يقل شيئا ، نظرته فقط غامت ، ابيضت عيناه .. انقلبتا الى رماد .. رماد .. تمتم :
ـ ماتت .. تاكسي .
كان صوت بكائه ياتي من خارج الحجرة . نهنهات عجوز متتابعة. تاكسي يا عم مسعود تي . ايه . اكس . آي. T . A . X . I . راسي خال من كل شيء .. فكرت في ان البكاء قد يكون مناسبا ونشيج الرجل مزعج . جلست هي خلف المنضدة تكتب شيئا . دخلت ضحى بالاوراق. هاجمتني بنظرة منفضة . لم اكن مستعدا . كانت نظرتي ثابتة في الفراغ . لم استطع ان احوّلها ، اعترضت نظراتها طريق عيني المركزة على الفراغ . شبكت نظرتها بنظرتي . كنت منوما او مذهولا . تكلمت عيناها طويلا . ضاع العلم والقاموس الذي يحل طلاسم النظرات T . A . X . I . تي . ايه . . اكس ، آي . فتحت الزرار الاول من معطفها الابيض . فستان محبوك . ضيق . يقسو على نهدين مترعين، وضعتهما امام بصري .
رفعت الطبيبة رأسها من على الاوراق .. قلت :
ـ ما هذا ؟. اذن الدخول . لا داعي له . يلغى كلية . لا نريد زيادة في احصائيات الموتى في القسم . اكتبوها حالة استقبال فقط. مضت الحكيمة . ذكرت ان التماسيح تملأ نهر النيل برغم كل التكذيبات. وما رايك في قصيدة رثاء من النوع الجزل ؟ وانت يا طبيبتي ، اليك موضوعا للبحث لن يكلف مجهودا .. « التركيب الكيميائي لدموع

التماسيح » . قالت :

ـ من حسن الحظ انني تمكنت من تصوير قلبها قبل الوفـاة، واجريت لهـا رسم قلب وكل التحاليل . اسفت لوفاتها . كان من الممكن ان تزودنا بمعلومـات نادرة .

بعد لحظـة :

ـ الجهل مصيبة كبرى . رجل كالثور . ارجـو ان تزودني بالبحث الاجتمـاعـي .

ساكتب المقال هذا الاسبوع . وساذكر بالطبع مجهودك العلمي.

هززت راسي . اين السوط . اخلعي ملابسك يا بنت الكلب. ابكي مرة واحدة بدمع حقيقي . ساضربك حتى تطفر الدموع من عينيـك فاشربها . اشرب ملحها . الوقه . آنذاك يهدأ القلب وتهمـد كـل الرغبـات الشريرة .

ـ هل تسمعني يا استاذ رافت ؟.

ـ بالتاكيد يا افندم .. سانهيه اليوم .

* * *

اضاءوا انوار العام الجديد . استقبلت لحظـة الميلاد بين حبتي الكريز ، فكيف نبت فيهمـا الشوك ؟ طعم الويسكي غريب . خليط من الليزول والفورمالين . بعد الكاس الثامنة كان مالحا . مركـز اللوحة كدموع التماسيح . قالت حبات الكريز .

ـ ما هذه الافكار الغريبة يا حبيبتي . هل ذقت دموع التماسيح حتى تعرف طعمهـا ؟

هابي نيويير . هابي بيرث داي . في السكر تزعق الاصـوات . « العام القادم تكونين اما يا ضحى ، اريد وريثا لهذه الثروة الطائلة ، والا امممتهـا حكومتنـا ولديهـا افكار بلشفية كصديقي رافت «سيسبح في نهـر الكوثر وينسى كل هذا » . « موهوبة انت وايم الله ، تليفزيونية وانت ببطـن امك » « اقترح ان ترشح نفسك لمجلس الامة في اقرب فرصة » « موافق » « سيسند اليّ حسن الامام دورا في فيلمـه الجديد » . « مبروك » . « وقد المغني » . (انا بايع نفسي للجهادية يا جدعان) . (يا عدرا الحقينا يا عادره) . نهـر النيل مليء بالتماسيح. « نشرب كاسا ياضحى في صحـة صديقنا رافت » . « فـي صحتك ». (الافوتر) (حجزت صفحة في الاهرام . ستصدر ملحقا اعلانيـا عـن منظمـة فتح . اريدك ان تكتب لي موضوعا انشائيـا من ذلك النـوع الذي كنت تكتبه لي ايام « السويس الثانوية » . هه « يا عدرا .. احنا غلابه . (غصبا عني ما كان يا عادرا) . « خيالك سريالزم هذه الليلة». « كاس اخرى من دموع التماسيح » . (خيالك سيريالزم يا حبيبي .. تعال اقدمك لصديقتي ليلى ، انهـا تظـن ان شارب هير بوي فرند اجمل من شاربك » . « غصبا عني ما كان ياعادره . منديل باويموغلاوتك يارينا يسوع » . « اريـد ان اسالك سؤالا يا حبيبتي » (نعم) جسدها بارد ولكـن ماسورة البندقية ساخنة . « الصحرا دي غالية قوي يا ابو رياض ، دي كلت لحمه ياما . » ، « لماذا لم تسأل سؤالك » . تذكرت. « هل لديك ياكولرتي فيش وتشبيه ؟ . . « يعني ايه ؟ » . (صحفـة الحالة الجنائية السوابق) . (اوه .. لا .. لا .. لا . سي ترو .

انت طاهرة الذيل يا حبيبتي . اريني ذلك الذيل الطاهر . «رجعي لي عقلي .. اشفي ابوي .. اشفي حكمت . داحنا غلابه ياعادره .غلابه خالص . غلابه وحياة ربنا يسوع » . « اوه .. لا تكن وقحا . هل تريد ان تعريني في الحفلة ؟ » الويسكي مقشوش بدموع التماسيح . « اوه .. انت سكران » . « لا تريدين ان اعريك في الحفلة فمتى اعريـك ؟ » « تصرف بادب » . (اريني ذيلك الطاهر) . « صوتك معانا يا ابونـا غبريال .. » . (رافت. هل جننت ؟) « صوتك معانا يا ابونا غبريال . صوتك معانا يا ابونا رافت . ياابونا رافت يابشلاوي . انت رحت فين؟» « الا تعلميـن ان بنتي ماتت اليوم ؟ » . « انت مجنون » (كـان اسمها حكمت ؟) (الواحد منا يعيش ويموت ياكل بالكاد عشرة كيلو لحمـه، ويمكن اقل دي واكله يجي نص مليون كيلو لحمة ، داغير الـدم) . « ويشيعونها الان في كنيسة القديس مرقس » . « اتسمعين الاجـراس يا حبيبتي » . (صوتك معانا يا ابونا رافت ، صوتك معنا ياابوناریاض، صوتك معنا داحنا غلابه . والمسيح الحي غلابه) .

ـ السلام عليكم .

ـ « وات از ذات ؟ What is that ? الى اين تذهب ؟ » .

ـ الكنيسة ـ بنتي ماتت ولا بد ان اكون هناك » .

ـ « رافت »

« الوداع يا نهر الكوثر .. هذه قبعتي .. وهذه هي البايب .مات الخواجا لان ابنته ماتت.اما هذه البصقـة فلكي تسبح فيها التماسيح». « سوفاج . فلاح . وسخ » . « يلعـن ابو اللي خلفك » .

. . . .

عندما وصلت الى مزلقان عايده .. كان اول خيط من فجر العام الجديد يولـد هناك عند الافق . تنشقته بعمق .

يناير ١٩٧١ — القاهرة — صلاح عيسى

ايديولوجية التوازن الاجتماعي

- تابع المنشور على الصفحة ١٢ -

الكفيلة بتغطية جميع جوانبها . غير اننا لا ندعي قدرتنا على الوفاء بهذه المهمة ، فدون ذلك عقبات عديدة . ولذلك نقنع بطرح المشكلات البالغة العمومية المتعلقة بهذه الابعاد الثلاثة ، ونبدأ في هذه الدراسة بالحديث عن البعد الايديولوجي .

(٢)

مشكلة الايديولوجية في العالم الثالث

لا بد اولا ان نحدد ماذا نقصده بكلمة الايديولوجية التي يشيع استخدامها بغير تحديد دقيق لمفهومها . بغير ان نخوض في تفصيلات عديدة ، يمكن لنا القول ان للايديولوجية معنيين : معنى خاص ومعنى عام .

الايديولوجية بالمعنى الخاص كما يفهمها المفكر الماركسي هي نسق الافكار والقيم الذي تتبناه طبقة اجتماعية ما لكي تبرر وضعها في المجتمع وتحدد اتجاهاتها ازاء باقي الطبقات . وهذه الافكار والقيم تكون عادة مؤسسة على تصورات ذاتية ، وفيها تشويه للواقع الاجتماعي الحقيقي .

من هذا القبيل ايديولوجية الطبقات البورجوازية الكبيرة التي تتيح لها فرض شرعية استغلال الانسان للانسان .

اما الايديولوجية بالمعنى العام فهي نسق الافكار والقيم المتعلقة بالاهداف المبتغاة من التطور الاجتماعي . والايديولوجية بهذا المعنى يمكن ان تكون موضوعية وعلمية كأيديولوجية الطبقة العاملة وهي الاشتراكية العلمية .

على هذا الضوء يمكن ان تناقش مشكلة الايديولوجية في العالم الثالث . تتسم دول العالم الثالث - على وجه الاجمال - بانها دول فقيرة ، متخلفة اقتصاديا واجتماعيا ، تحررت حديثا من نير الاستعمار الاجنبي . وهي بعد هذا التحرر جابهت المشكلة الكبرى كيف يمكن تحقيق التطور الاجتماعي ، خصوصا بعد ان سقطت ايديولوجيات الطبقات الراسمالية والبورجوازية المستغلة ، ولم تعد صالحة لتكون اساسا للتنمية الاقتصادية والتطوير الاجتماعي ؟

يمكن القول ان هذه الدول التي نالت استقلالها الوطني عقب الحرب العالمية الثانية بسنوات ، وخصوصا بعد الخمسينات ، قدر لها ان تولد في عالم تسيطر عليه ما اطلق عليه الحرب الباردة بين المعسكرين ، الاشتراكي والراسمالي . فقد كان من نتائج الحرب ان حدث استقطاب واضح ومحدد بين مجموعة الدول التي تدين بالاشتراكية وبين مجموعة الدول التي تدين بالراسمالية والدول الاخرى التي تدور في فلكها باعتبارها دولا تابعة . وكان هناك صراع ايديولوجي عنيف بين المعسكرين عبر عن نفسه على اكثر من مستوى من مستويات الصراع الدولي .

ولدت دول العالم الثالث اذن يحوطها هذا المناخ الفكري الملتهب، وكان عليها ان تختار ، وما اصعب الاختيار الايديولوجي في الفترات الحاسمة من تاريخ الامم !

وبغير محاولة منا لادعاء الحصر الشامل والتعميم على اساسه ، يمكننا القول ان قلة من دول العالم الثالث من اختيار الاشتراكية العلمية كايديولوجية متكاملة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى . وقد تصلح كوبا هنا مثالا بارزا على هذه المجموعة من الدول . غير ان الكثرة الغالبة حاولت - من خلال اجتهادات متعددة - ان تتبنى الاشتراكية . وهذه الاشتراكية وصفت باوصاف شتى . فهي تارة اشتراكية افريقية، وهي تارة اخرى اشتراكية آسيوية ، وهي مرة ثالثة اشتراكية عربية . ولم يفسح المثقفون المحترفون في هذه البلاد وقتهم ، فدبجوا المقالات العديدة والفوا الكتب الضخمة لابراز اصالة وتفرد هذه الاشتراكيات ، والفروق الكبيرة او الصغيرة - حسب الاحوال - التي تميزها عن الاشتراكية العلمية بمعناها المعروف .

ويحدثنا جونار ميردال بهذا الصدد في فصل ضاف يعقده لمناقشة « مفاهيم وتطبيق الاشتراكية » في كتابه الدراما الاسيوية الذي سبق ان اشرنا اليه ، عن ان الاشتراكية كانت وظلت لفترة طويلة هي العقيدة الرسمية للحكومات ولاغلب الاحزاب السياسية في عديد من الدول الاسيوية مثل الهند وسيلان وبورما واندونيسيا .

وبالرغم من انه في هذه الدول يذيع القول بالانتماء - ايديولوجيا - الى الاشتراكية ، غير ان هذا المصطلح لم يتح له ان يحدد على وجه الدقة ابدا . فالخلط يحيط بهذا المصطلح من كل جانب ، خصوصا حين يراد وضع الفروق بين الاشتراكية من ناحية والماركسية من ناحية اخرى ، وقد قر في اذهان المشاركين في الحوار حول الاشتراكية من قادة سياسيين ومثقفين وكتاب وغيرهم ، ان الجماهير التي يوجهون لها الخطاب تفضل الاشتراكية المطعمة بصبغة محلية ، على الماركسية بصورتها التقليدية ، كانت محصلة هذه العملية ضربا من ضروب التوفيق او التلفيق الايديولوجي ، ظهر في صور متعددة ، وتحت اسماء شتى ، كالاشتراكية الاسلامية ، كما هو الحال في الباكستان ، او الاشتراكية على الطريقة الاندونيسية ، كما توجد في اندونيسيا ، او الاشتراكية البوذية في بورما .

ومن المعتاد - في هذه البلاد - الزعم بانه ليست هناك عملية تلفيق ايديولوجي ما دامت الاشتراكية قد كانت في صميم الثقافة القومية ذاتها .

غير ان الحقيقة - كما يقرر ميردال - ليست بهذه البساطة ، اذ لا يخفى مدى التعسف في كثير من هذه المحاولات الذي يظهر في ربط الاشتراكية ربطا مصطنعا ببعض العناصر المتناثرة في التراث القومي .

ولذلك يخلص ميردال بحق الى ان جهود المثقفين الذين ينغمسون في تبرير هذا التلفيق الايديولوجي ليست سوى ضرب من ضروب الثرثرة اللفظية العميقة التي لا طائل وراءها .

ويكشف هذا التلفيق الايديولوجي عن نفسه بصورة واضحة في الاوصاف التي عادة ما تعطي للمجتمع المنشود اقامته في هذه البلاد . فهذا المجتمع يوصف احيانا بانه « مجتمع اشتراكي » ، ومرة ثانية بانه « مجتمع تعاوني » ، ومرة ثالثة بانه مجتمع « اشتراكي تعاوني » . وفي جميع الاحوال يركز على ضرورة اقامة هذا المجتمع بكل الوسائل السلمية والشرعية الممكنة .

وقد عبر عن هذا الاتجاه خير تعبير زعيم الهند الراحل جواهر لال نهرو في احدى خطبه التي اورد ميردال فقرات منها حيث قرر انه : نحن نعلم - بوجه عام وبطبيعة الاحوال - اننا نريد مجتمعا يرتفع فيه مستوى معيشة كل فرد ، مجتمعا لا تتركز فيه السلطة .. ولكن في اللحظة التي تذهبون فيها الى ابعد من ذلك على مستوى الصياغة النظرية فانكم تحاولون ان تسجنوا نظامكم وتوقفوه عن التطور في المستقبل » .

وهذه العبارات واضحة الدلالة في معناها ، اذ انها تريد ان تقصر الجهود على محاولة تحقيق بعض المكاسب التي تتم بطريقة اصلاحية ، وتحذر في الوقت نفسه من محاولات التنظير الشامل ، خوفا من ان يؤدي ذلك الى الجمود كما يقرر نهرو .

وحقيقة الامر ان الاختيار الايديولوجي الغالب في دول العالم

الثالث ، والذي يتمثل في التشبث الشديد بالحل الوسطي للمشكلة الاجتماعية ، ومحاولة اقامة الشواهد على ضرورته تقديرا لعديد من الاعتبارات التي اصطنعت اصطناعا ، كان في حقيقته تعلة استندت اليها بعض الطبقات الاجتماعية السائدة في بلاد العالم الثالث عن طريق ممثليها في السلطة ، لعدم التطبيق الكامل للحلول الاشتراكية الجذرية للمشكلات الاقتصادية والاجتماعية المتعددة التي ترزح تحت عبئها الجماهير الكادحة في هذه البلاد .

وعن طريق « تجريبية » عقيمة ومتخبطة ، اخذت الصفوة الحاكمة في هذه البلاد تمارس التجريب السياسي بكل الوانه ، والتجريب الاقتصادي بكل صوره ، على حساب المصالح الحقيقية لقوى الشعب العاملة .

التجريبية الاشتراكية كبديل للاشتراكية العلمية :

اذا كان المفكرون اليمينيون في العالم الرأسمالي قد حاولوا ان يقدموا التكنولوجيا او ما يطلق عليه « التكنسزم » بديـلا عن الايديولوجية ، بزعم ان عهد الايديولوجيات قد ولى وراح، فان المفكرين اليمينيين في بلاد العالم الثالث يحاولون ان يقدموا « التجريبية الاشتراكية » بديلا للاشتراكية العلمية . وذلك منطقي بطبيعة الاحوال ، ما داموا لا يستطيعون الادعاء بانهم يستطيعون تقديم التكنولوجيا بديلا عن الايديولوجية ، لان بلادهم كما قلنا ما زالت تخطو خطواتها الاولى في طريق الثورة الصناعية الاولى ! غير انهم مع ذلك يقترحون الاستعانة بالتكنولوجيا المستوردة من البلاد المتقدمة لكي تعوض مجتمعاتهم عن التخلف الرهيب الذي ترزح تحت عبئه ، وكأن التكنولوجيا آلة حديثة الصنع يكفي ان تصلك في طرد تفتحه ، وتخرجها وتديرها وينتهي الامر !

واحيانا يظن بعض هؤلاء الكتاب والمثقفين انه يكفي رفع شعار العلم والتكنولوجيا لكي تحل كل مشكلات المجتمع .

ان التكنولوجيا ـ باعتبارها التطبيق العملي للعلم ـ تحتاج لكي تستخدم وتطور وتعمم الى احداث ثورة اجتماعية كبرى في المجتمع . وهذه الثورة لا بد ان تكون اشبه بالمحراث الحاد الذي يقلب التربة كلها تمهيدا لاعادة زرعها . غير ان هذه الثورة الكبرى ، لا يمكن ان تنطلق هكذا قوة كاسحة بغير موجهات ايديولوجية تحدد لها مساراتها ، وتكون اساسا للقرارات الحاسمة .

وليس هناك في العالم المعاصر سوى ايديولوجيتين متكاملتين : الايديولوجيه الاشتراكية العلمية من ناحية ، والايديولوجية الرأسمالية من ناحية اخرى . ولقد اثبتت الاحداث العالمية الاخيرة افلاس الايديولوجية الرأسمالية المتطورة والتي ادخلت عليها محاولات التهذيب والتشذيب مرارا .

فمجتمع الرخاء او مجتمع الاستهلاك الذي اشتدت اليه الدعوة فترة من الزمن ، بان للعالم تفككه وانهياره . ويشهد على ذلك الثورة الاجتماعية الكبرى التي اجهضت في فرنسا ، وحوادث العنف البالغة التي تسود الولايات المتحدة الامريكية في الوقت الراهن ، ومظاهر الصراع الاجتماعي التي اخذت تسود المجتمعات الاوربية حاليا .

وهكذا لم تستطع التكنولوجيا بكل تقدمها وجبروتها ان تكون عاصما للمجتمعات الرأسمالية من ثورة الجموع ، ولا استطاع مجتمع الرخاء المزعوم ان يمنع اسباب التفكك الاجتماعي من ان تاخذ طريقها للنظم الاجتماعية التقليدية ، مما جعل الانسان في هذه المجتمعات يشعر بالقلق والاغتراب والضياع .

ولا يبقى بعد ذلك سوى ايديولوجية الاشتراكية العلمية . وهي ايديولوجية تتميز بعلميتها من ناحية وشمولها من ناحية اخرى ، وليس من قبيل التناقض في حقيقة الامر وصف ايديولوجية ما بالعلمية كما يزعم بعض المفكرين الرجعيين ، ذلك ان الاشتراكية العلمية كنظرية سوسيولوجية اثبتت قدرتها على وصف المجتمع وتفسيره ، وكمنهج اظهرت قدرتها على فهم وتحليل عديد من المشكلات التي يزخر بها المجتمع الانساني .

غير انه ليس معنى ذلك ان الاشتراكية العلمية ايديولوجية كتبت لها العصمة من الخطأ او انها امتلكت الحقيقة مرة واحدة والى الابد . لقد كان من سوء حظ الاشتراكية العلمية ان تتجمد زمنا طويلا نتيجة عدم استخدامها باعتبارها منهجا علميا حيا ينبغي تطبيقه لوصف وتفسير الواقع الاجتماعي بكل صوره واشكاله . وقد استطاعت الاشتراكية العلمية ان تقدم تفسيرات موضوعية لمختلف التغيرات الكبرى التي حدثت نتيجة للثورة العلمية والتكنولوجية مما يؤكد ان التطور لم يتجاوزها . فما زالت الاسس الرئيسية للاشتراكيه العلمية صحيحة ، وما زالت منطلقاتها النظرية والمنهجية صالحة للبحث في شئون المجتمع الانساني المعاصر .

وليس هناك من طريق سوى تطبيق منهج الاشتراكية العلمية للحصول على صور عينية وواقعية عن مختلف الظواهر التي تسود المجتمعات الانسانية . وبذلك يمكن اكتشاف جوانب النقص في النظرية وقد يؤدي ذلك ايضا الى ادخال تعديلات جزئية او كلية على النظرية ذاتها .

على ضوء ذلك كله ، نستطيع ان نحدد وضع دول العالم الثالث. فهي قد رفضت الايديولوجية الرأسمالية من ناحية لعدم صلاحيتها لتحقيق التطوير الاجتماعي المنشود ، ورفضت الاشتراكية العلمية لاسباب شتى ليس هنا مجال التفصيل فيها ، وقنعت بتبني نوع او اخر من ضروب « التجربية الاشتراكية » .

وهي تتوهم بذلك انها التزمت طريق السلامة . وانها تستطيع ان تحقق التغيير الاجتماعي بخطى وئيدة ، ولكنها اذا ارادت ان تقفز فليس امامها سوى « استعارة » التكنولوجيا من الدول المتقدمة . وهذا كله في الحقيقة وهم زائف ، ليس من شانه سوى ان تزداد المسافة بين الدول المتقدمة وبينها . ونحن في عصر يتم فيه من التغيرات في عشر سنوات ما كان يتم من قبل في مائة سنة بدون ادنى مبالغة .

الايديولوجية والتطور التكنولوجي :

لا يمكن تحقيق التطور التكنولوجي في البلاد المتخلفة ، بغير تطبيق كامل للاشتراكية العلمية كايديولوجية مكتملة . ذلك ان الثورة العلمية والتكنولوجية ـ كما يؤكد رادوفان ريشتا ـ لن يتاح للانسانية ان تجني كل ثمارها الا في ظل النظام الاشتراكي .

وهذا التطبيق الشامل من شانه :

ـ تعبئة جماهير الشعب العاملة لتحقيق الاهداف القصوى التي يرى المجتمع ضرورة الوصول اليها ، ويقتضي هذا بطبيعة الاحوال ضرب جميع المصالح الطبقية للطبقات الاجتماعية المستغلة بكافة صورها ، وللفئات الاجتماعية المنحرفة التي ظهرت خلال ما يطلق عليه مرحلة التحول الاشتراكي .

ـ اطلاق سراح التفكير العلمي حتى يغزو كافة المجالات ، ودفع لافتات « التابو » (المحرمات) التي درجت المجتمعات التقليدية على

الآثار من وضعها في طريق المفكرين والمثقفين حماية لمصالح الطبقات المستغلة والفئات الرجعية في المجتمع .

– تحقيق الشروط الاجتماعية اللازمة لكي تنمو طاقات الابداع الانساني الكامنة لدى افراد جماهير الشعب العاملة . ويتصل بذلك القضاء على ظاهرة « هجرة العقول » التي تديرها وتمولها الامبريالية الامريكية على وجه الخصوص وفق تخطيط مدروس ومنظم ، وذلك لضرب القوى الحية في دول العالم الثالث ، وافقارها علميا الى الابد.

غير ان ذلك كله يتطلب في الحقيقة ضربا من ضروب الالتزام الايديولوجي الكامل ، ونعني به في هذا المقام التمسك الكامل بالاشتراكية العلمية وعدم التراجع بصدد تطبيقها تطبيقا شاملا ، وشن الحروب على خصومها في الداخل بغير هوادة، وعدم مهادنة اعدائها الخارجيين.

لقد اثبتت تجربة كثير من بلاد العالم ، التي تكافح لارساء دعائم تطورها الاقتصادي ان الاختيار الايديولوجي الذي انساقت اليه في صورة التجريبية الاشتراكية كان عقبة حقيقية في سبيل تطورها الاجتماعي وهي عقبة لا بد من تجاوزها اذا اريد لهذه البلاد المتخلفة ان تعوض ما فاتها ، لكي تلحق بعصر العلم والتكنولوجيا .

ليس هناك مجال لتكنولوجيا بغير ايديولوجية . وليس هناك مفر امام دول العالم الثالث من تبنى الاشتراكية العلمية كايديولوجية مكتملة ، اذا ارادت حقا ان تسيطر على اسرار التكنولوجيا لكي تطوعها في سبيل الرقي باحوال الجماهير ، وتطوير المجتمع الانساني على اساس الانسانية الاشتراكية .

غير انه يقف دون تحقيق ذلك في المستقبل القريب عقبات شتى ، لعل اهمها ان « النخبة الحاكمة » في بلاد العالم الثالث يسيطر عليها اسلوب التفكير « التوازني » – ان صح التعبير ، الذي يحاول ما وسعه الجهد ان يقضي على الصراع في المجتمع بكل اشكاله وصوره.

ومن المعروف في النظرية الاجتماعية المعاصرة انه يسيطر عليها اتجاهان : اتجاه التوازن واتجاه الصراع . الاتجاه الاول يذهب الى ان المجتمع بمؤسساته المختلفة يقوم على التوازن وليس على الصراع ، وان الصراع ظاهرة هامشية في حياة المجتمع ، وينبغي تقييدها وحصرها ومنعها من التطور . اما الاتجاه الثاني فعلى نقيض الاول يذهب الى ان الصراع ظاهرة محورية في المجتمع ، وان الصراع بذاته هو اداة التغيير الاجتماعي .

ولقد تبنت اتجاه التوازن ودافعت عنه عبر كل عهود التاريخ البعيدة والقريبة القوى والطبقات المحافظة والرجعية حفاظا على مصالحها الطبقية ، ورغبة في توقي الآثار التي لا يمكن التنبوء بها مقدما والتي قد تترتب على الصراع الطبقي والصراع الاجتماعي لو اطلق من عقاله . ومن هنا استخدمت هذه الطبقات اجهزة القمع المختلفة للحد من الصراع ومحاصرته . ومن ناحية اخرى تبنت اتجاه الصراع ودافعت عنه القوى التي تنادي بتحرير الانسان من الاستغلال ، والانتقال الى مراحل ارقى من التطور الاجتماعي .

وهكذا يمكن القول ان مشكلة العالم الثالث الجوهرية لا تكمن في مجرد التخلف الاقتصادي والاجتماعي . فقد استطاعت بلاد اخرى تبنت الاشتراكية ان تقضي عليه من خلال جهد انساني بطولي ، ولكن المشكلة الكبرى تتمثل في النخبة الحاكمة في بلاد العالم الثالث التي تتبنى عن وعي اتجاهات التوازن والحلول الوسطية ازاء المشكلات الاجتماعية ، وتسعى ما وسعها الجهد الى محاصرة الصراع الاجتماعي وتكميمه حفاظا على امتيازاتها ومصالحها الطبقية . وهي بذلك تمثل صورة كريهة على صور تحكم الاقلية في الاغلبية .

ان دراسة « النخبة الحاكمة » في العالم الثالث ، تكوينها واصولها الطبقية واتجاهاتها الايديولوجية مدخل ضروري لفهم العقبات الحقيقية التي توضع امام الجماهير لكي لا تتحرر من الاستغلال الى الابد .

القاهرة — **السيد يسن**

بعض المراجع المختارة

(١) السيد يسن ، الايديولوجية والتكنولوجيا ، ثلاث مقالات متتابعة نشرت في مجلة الكاتب في اغسطس وسبتمبر واكتوبر ١٩٦٩ .

(٢) السيد يسن ، الصراع والتوازن في النظرية الاجتماعية المعاصرة، مجلة الفكر المعاصر ، اكتوبر ١٩٧٠ .

(٣) Myrdal, G., The Asian Drama, an inqinry in the poverty of nations, Londan Palican Books, 1968

(٤) Richta, R., La civilisatien an carrefour Paris : Anthropos, 1969

(٥) Stavenhageu, R., Les classes sociales dans les Societés agraires , paris Anthropos, 1969

مناقشات

حول ملف الادب التونسي

الى الاستاذ رجاء النقاش

بقلم نور الدين صمود

كلفت مجلة الاداب السيد رجاء النقاش بنقد الشعر الذي نشر في العدد الرابع من سنتها الحالية ضمن (ملف الادب التونسي) فوقف من اصحاب تلك القصائد موقف الاستاذ من تلاميذه المبتدئين .. اذ اشتمل (توجيهه) على كثير من النصائح الابوية المتعالية امثال : كان عليه ان يفعل كذا وكذا ... ولو تخيل كذا وكذا لكان احسن... واتمنى ان يهتم اكثر واكثر بكذا وكذا ... وان هذا الشاعر لديه كذا وكذا ... فليتقدم .... الخ الخ ....

والى جانب ذلك فان نقده لم يخل من الكلام الذي لا يليق ان يصدر عن رجل الشارع فضلا عن اديب ناقد مفكر ... مثل قوله : نثرية رديئة ... ومبتذلة .. وكلام سخيف ... وفكر سخيف ... والسوقية .. والابتذال الفكري الخ الخ .

ويبدو ان السيد الناقد قد شعر بعدم لياقة بعض هذه الالفاظ فقال : (ومعذرة لهذه الالفاظ القاسية) فلعل السيد الناقد يقصد : الالفاظ البذيئة او غير اللائقة (اما القسوة فلها مكان اخر) . وانا لا اريد ان اناقشه في نقده فهو حر فيما يرى ، فله ان لا يرضى عن بعض او جميع ما نشر في ذلك الملف من شعر ، وله ان يقول عنه ما يشاء من الكلام (القاسي) او اللين ... فليست لدينا مقاييس ثابتة في ميدان (الذوق) اذ يمكن له ان يكتب الصفحات الطوال من الكلام (القاسي) عن تلك القصائد ثم يمكن ان يكتب عنها غيره الصفحات الطوال من الكلام (اللين) .

لكن هناك ـ من حسن الحظ ـ الناحية العلمية التي لا يمكن ان يتنافش فيها اثنان دون الوصول الى نتيجة حاسمة . فقد قال السيد رجاء النقاش عن قصيدتي (في دروب الازمنة القادمة) في جملة ما قال ـ « ... كما ان لها اخطاء عروضية واضحة مثل قول الشاعر :

لم ناخذ من اوروبا
الا لبس الميني جيب
او لبس المكسي جيب .. الخ ...

وقال كلاما شبيها بذلك من مقطع آخر نقله محرفا .

فاذا كنت لا اريد ان اناقشه في بقية الآراء التقييمية الذوقية حول محتوى القصيدة فلانني لا استطيع ان اتحكم في ذوقه وفهمه... لكنني استطيع ان اناقشه في المسائل العلمية ، واطالبه بان يبين لي اين هذه الاخطاء العروضية الواضحة ؟ سواء في المقطع الذي ذكره او في بقية مقاطع القصيدة .

واكبر الظن ان السيد رجاء النقاش سيسكت ولا يجيب لانه لن يجد هذا الخطأ الذي توهمه ... واذا تبين ـ بسكونه ـ عدم صحة رايه في هذه الناحية العلمية فاني استطيع ان اعتبر ان جميع آرائه الاخرى غير صحيحة ايضا قياسا على هذا الراي الذي يمكن اخضاعه للعلم .

وارجو ان يذكر هذه الاخطاء العروضية بطريقة التقطيع العروضي وان يعينها تعيينا مضبوطا وان لا يجيب بطريقة اجمالية كمافعل في نقده

وقبل ان اترك السيد الناقد ليبحث عن هذه الاخطاء العروضية اقول له : ان القصيدة مكتوبة على تفعيلة (الخبب) وهي (فعلن) بتحريك (العين) او بتسكينها مثل قول شاعرنا مصطفى خريف : العهد هلم نجدده ... فالدهر قد انبسطت يده فعلن فعلن فعلن فعلن ... فعلن فعلن فعلن فعلن .

هذه طريقة من الطرق التي يكتب عليها (الخبب) في الشعر القديم الى جانب (فاعلن) التي يجوز فيها حذف الالف فقط . وبما ان (الخبب) قد تداركه الاخفش على استاذه الخليل فانه لم تقع دراسته دراسة كافية تبعا لقلة النماذج التي كانت بين يدي الاخفش (ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه اسلافنا ذلك اننا نحول (فعلن) الى (فاعلْ) وليس في الشعراء ، فيما اعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ اول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الان . هذا مثلا مطلع قصيدتي « لعنة الزمن » من الخبب :

كان المغرب لون ذبيح
والافق كآبة مجروح

ووزن الشطر الاول فيه هو :

فعلن فاعل فاعل فعل

وقد جرت اشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق خلافا للقاعدة العروضية) (١)

وتقر الشاعرة بانها وقعت في هذا الخروج عن القاعدة دون تعمد منها وبعد تساؤل ادركت ان ذلك تطوير سرت اليه وهي غافلة ... وتقول في النهاية انه ليس من حقها ان تثبت تفعيلة جديدة في بحر عربي ضبط منذ عصور طويلة ... كما انه ليس من حق اي شاعر ان يفعل ذلك . انما يقرر القواعد القبول العام (٢)

واحب ان ابشر الشاعرة نازك الملائكة بان شاعرنا مصطفى خريف رحمه الله كتب سنة ١٩٦١ قصيدة طويلة سماها (الملحمة) اجاز لنفسه فيها هذا الجواز وهو (فاعل) الذي لم يقرره العروضيون القدماء ، ونجد هذا (الزحاف الجائز) في اكثر من عشرة ابيات مثل قوله :

بنزرت قريبا ستطهر
وفضاء الصحراء يحرر ...
دمنا في بنزرت مقدر ...
وثعالب قامت تتنمر (٣) ... الخ الخ

وبديهي ان الشاعر خريف لم يكتب قصيدته هذه ولم يجز فيها هذا الزحاف تحت تأثير ملاحظة الشاعرة نازك الملائكة لان كتابها وصل الى تونس بعد كتابته لقصيدته باكثر من سنتين (٤) وقد اطلع عليه بعد ذلك واعرب لي عن اعجابه به .

والى الشاعرة نازك الملائكة والى الاستاذ رجاء النقاش اقول ايضا ان الاشطر الاربعة التي اختارها الناقد من قصيدة جمال الدين حمدي (قبضة الحديد) وقال عنها : (وقد تاثرت جدا بقول الشاعر يخاطب

---

(١) قضايا الشعر المعاصر . لنازك الملائكة طبعة اولى سنة ١٩٦٢ ـ ص ١٠٩ والقصيدة المشار اليها من ديوانها قرارة الموجة طبعة ثانية ١٩٦٠

(٢) المرجع السابق ـ ص ١١٠

(٣) ديوان شوق وذوق ص ٢٨٥

(٤) ارسل الي الصديق الدكتور رشاد الامام نسخة من قضايا الشعر المعاصر لنازك من بيروت بتاريخ ١٦/ ٤/ ١٩٦٣ ووصلت الى تونس في ٢٦/ ٤/ ١٩٦٣ بطلب مني لان نسخ هذا الكتاب لم تصل الى تونس .

قلمه :)

اكتب ، لا تابه بنزيفي
... جرحي قد الفته يدي
اكتب ، ان نفذت اوراقي
ما احلى الخط على الكبد

ان هذا الشاعر الصديق قد كتب كعادته بسليقته ، لا بالاعتماد على العروض ، واستعمل في هذين البيتين (فاعل) اربع مرات دون ان يرى في ذلك اي خلل ، مثله في ذلك مثل نازك ومصطفى خريف ..

واحب ان ازف هذه البشرى الى الشاعرة الناقدة نازك الملائكة التي قالت ان الشعراء القدماء لم يستعملوا في شعرهم (فاعل) وانها اول من استعملها في الشعر الحديث ، فاقول لها ، والى الاستاذ الناقد رجاء النقاش ايضا ، بان شاعرنا التونسي ابا الحسن الحصري القيرواني صاحب الفضل الاكبر على بحر الخبب او المتدارك بقصيدة :

يا ليل الصب متى غده اقيام الساعة موعده

التي عارضها : شوقي والشابي ، وبيرم التونسي وجعفر ماجد واسماعيل صبري وبشارة الخوري ورشيد ايوب ومسعود سماحة والامير نسيب ارسلان وقيصر المعلوف وفوزي المعلوف وخير الدين الزركلي وولي الدين يكن والزهاوي وشطرها عيسى اسكندر المعلوف .. وغيرهم وغيرهم ....

اقول ان الحصري قد استعمل (فاعل) هذه في قصيدة اخرى على الخبب طالعها :

اعن الاغريض ام البرد ضحك المتعجب من جلدي

فقال :

يا هاروتيّ الطرف ترى
فعلن فعلن فعلن فعلن
كم لك نفثات في العقد (٥)
فاعل فعلن فعلن فعلن

فارجو ان تطمئن الشاعرة الناقدة الى وجود هذا الجواز منذ عهد الحصري المتوفي سنة ٤٨٨ هـ اي منذ القرن الخامس للهجرة .

وهكذا يتضح ان دخول (فاعل) في الخبب امر طبيعي ، وعدم وجوده بكثرة في الشعر القديم عائد الى انه لم يكتب شعر كثير عليه لذلك اهمله الخليل ... ولو توفرت النماذج لاكتشف الخليل والاخفش وغيرهما وجود (فاعل) في هذا البحر .

ومن ناحية اخرى فانه لا تكاد تخلو قصيدة (خببية) حديثة من دخول (فاعل) فيها سواء كانت القصيدة (عمودية ام حرة) . فنزار قباني نشر في الخمسينات ديوانه (قصائد) وكان مطلع (القصيدة الشريرة) قوله :

مطر مطر وحبيبتها معها ولتشرين نواح
فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعل فعلن

وقد اكثر الشاعر صلاح عبد الصبور من استعمال (فاعل) هذه خاصة في مسرحيته (الحلاج) وقد اشار بدوره الى ذلك في المقدمة او في المؤخرة لكنه كان يقع في زحاف غير مقبول وهو انه يجعل اثر (فاعل) (فعلن) بتحريك العين وهكذا يجتمع خمسة متحركات وهو امر لا يجوز في العروض ولا يقبله الذوق الموسيقي ...

وعندما نشرت ، منذ بضعة اشهر ، في مجلة الفكر التونسية قصيدتي : (من احرق روما ؟) نبهت الى وجود (فاعل) في هذه القصيدة وهممت بان افعل عند نشر قصيدتي (في دروب الازمنة القادمة) لكني قلت في نفسي ان معظم ، اوكل ، شعراء (الاداب) يستعملون هذه التفعيلة فلا فائدة في هذا التنبيه (٦) .

(٥) ابو الحسن الحصري القيرواني ـ جمع وتحقيق وتعليق الاستاذين محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى . نشر مكتبة المنار ـ تونس سنة ١٩٦٣ .

(٦) نبهت الى هذا الجواز في كتابي تبسيط العروض

فلست ادري بعد هذا كله لماذا احس السيد الناقد في قصيدتي بخلل عروضي واضح ... فهل كان يحس به في قصائد الاخرين وسكت عنه ام ماذا ؟

هذا اذا كانت الاخطاء العروضية التي يشير اليها هي التي اطنبت الحديث عنها .... اما اذا كانت غيرها فارجو ان اعرفها عن طريق السيد الناقد بطريقة واضحة جلية .

وملاحظة اخيرة : احب ان احيط السيد الناقد علما بان صاحب هذا الرد او التوضيح كان قد الف كتابين في العروض اولهما بعنوان (تبسيط العروض) صدر ١٩٦٩ وثانيهما بعنوان (العروض المختصر) صدر ١٩٧١ وقد قررت وزارة التربية القومية ادراج الكتاب الاخير ضمن الكتب المدرسية لتدريس هذه المادة في المعاهد الثانوية .

كما احب ان احيطه علما بان الاستاذ العروسي المطوي الذي رماه بكثرة الاخطاء اللغوية في قصيدته ، من خريجي الزيتونة ومن اساتذتها المرموقين في عهد ازدهارها واذا كان في قصيدته شيء من الخروج عن الاساليب الموروثة فذلك لا يعزى الى عجز او عدم معرفة باللغة ، كما تبادر الى ذهنه ... بل هو يتعمد ذلك لاسباب ليس هنا مجال ذكرها .

وقل مثل ذلك بالنسبة للشاعر جعفر ماجد الذي لم يفهم السيد الناقد ابعاد وخلفيات قصيدته وظن انه شاعر يكتب عن ضحايا نهر الميكونغ بصورة مباشرة ... في حين انه يتخذ هذا الموضوع مطية لتناول قضايا موجودة في بلادنا جميعا ... ولا يريد ان يهتم بقصة اي واحد من هؤلاء الضحايا بصورة مباشرة ... وهو في غنى عن هذه الاقتراحات التي تفضل بها السيد الناقد ، واضيف بان الشاعر جعفر ماجد يدرس الادب والنقد في الجامعة التونسية ....

وليست هذه التوضيحات حول هؤلاء الاشخاص الثلاثة للرفع من قيمتهم ... فالشعر أبعد ما يكون عن هذه الاعتبارات .

وآمل ان يكون قد وضحت ، بهذه السطور ، بعض ما كان يدور في خلدي اثناء الكتابة .

والى اللقاء مع جواب السيد الناقد رجاء النقاش ✱

تونس **نور الدين صمود**

✱ اثر الانتهاء من كتابة هذا الرد اطلعت على تعليق الدكتور سهيل ادريس على قصائد الامسية الاولى من مهرجانات المربد فاذا به يقول معلقا على قصيدة العاصمي ، ص ١١٣ العدد ٥ : « ولعل الشاعرة ـ التي نحييها هنا ـ ان تعمل على تجنب بعض الاخطاء اللغوية في مثل قولها :

حزت مأساة الاعوام العشر أياديهم ، ففقات اعينهم وصحيحها طبعا (الاعوام العشرة) فاذا قيل ان البيت ينكسر ، قلنا انه ينصلح بتعديل يسير : حزت مأساة الاعوام العشرة أيديهم ، ففقات اعينهم كما ان قولها :

لما مات ابي كان لزاما ان استدعي لولائم الحزن .

هو غير مستقيم ، ويستقيم بحذف اداة التعريف من (الحزن) فيصبح :

لما مات ابي كان لزاما ان استدعي لولائم حزن .

ذلك ما قاله الدكتور سهيل ادريس

واذا تاملنا هذا الشعر قبل الاصلاح وبعده نجده قد اشتمل على (فاعل) مرتين في السطر الاول وثلاث مرات في السطر الثاني ولم يشعر الدكتور سهيل ادريس باي خلل في الوزن واقدم على اصلاح الوزن في السطر الثاني رغم انه لم يعرف بكتابة الشعر ودفعه حسه الموسيقي السليم الى ذلك الاصلاح . فما رأي السيد الناقد بعد هذا كله .!!

تعليق على « التجربة الشعرية الجديدة » !

بقلم فرانسوا باسيلي

رغم ان الاجابة تكاد ان تكون معروفة ، وهي « اننا ، على الاغلب ، سنظل نفعل هذا الى الابد . » فان الاسئلة السخيفة لا تكف عن ان تطرح نفسها علينا باستمرار :

– متى سنكف عن الندب والبكاء على حزيران والتمسح به في اشعارنا وقصصنا ؟

– متى سنكف عن الثرثرة و « نفعل » شيئا ؟

– متى سنكف عن دفن رؤوسنا في الرمال واللهو باوهام طائشة تلهينا عن مواجهة العالم الحقيقي ومعايشة الزمن الحقيقي ؟

– ... . متى ؟.. متى ؟.. متى ؟

واساهم باضافة سؤال سخيف آخر الى قائمة الاسئلة السخيفة :

– متى نضع الشعر ، والنقد ، والموضوعية المجردة ، فوق العلاقات الشخصية والمجاملات المقززه ، او التي يجب ان تكون مقززه ؟

هذه الاسئلة سخيفة لان اجاباتها ، كما قلت ، تكاد ان تكون معروفة .

ومناسبة اضافة السؤال الاخير هو نشر تلك « التجربة الشعرية الجديدة » للاستاذ محمود امين العالم في عدد الاداب الاخير (السادس)

نشر هذه التجربة الشعرية الجديدة في الاداب هو ، باختصار شديد ، فجيعة . فجيعة للشعر ، وللشعراء ، وللاستاذ محمود امين العالم ، وللاداب ، وللقراء جميعا . وليست الفجيعة فقط في انه لو ارسلت هذه « المادة الشعرية » للاداب ، او لاية مجلة ادبية اخرى، موقع عليها باسم غير معروف ، مثل « عبد الصمد الاحادي » مثلا ، فان المحرر لن يحتاج سوى لقراءة بضعة سطور ليعرف ان الكاتب مبتدىء يحاول ممارسة الشعر وان انتاجه لم ينضج بعد ، ولا يكون مصير مادته الشعرية سوى الاهمال ... بل الفجيعة الاتعس هي انه بمجرد ان صرح الاستاذ العالم بانه كتب هذه التجربة الجديدة ، ودخل هذا التصريح الى « الدوامة » الادبية ، فانه يصبح من المستحيل منع هذا التصريح من التحول الى « وجود » يدور في الدوامة متخذا مكانا وزمانا وحجما ووزنا .. فينشر في مجلة ادبية ، ويتسابق النقاد الاصدقاء في تفسيره وشرحه ، ثم يصدر في ديوان ، وتعقد لنقده الندوات الاذاعية .. وكل هذا بسبب ان الذي كتب هذه التجربة الشعرية هو الاستاذ محمود امين العالم وليس عبد الصمد الاحادي . وهذه الكارثة هي السبب في اضافتي للسؤال الاخير في قائمة الاسئلة السخيفه . لقد قال لنا الاستاذ العالم في مقدمته لتجربته كيف انه اطلع عليها الدكتور محمد النويهي . ورأينا كيف ان ناقدا وباحثا ادبيا كبيرا كالدكتور النويهي يضع المجاملة فوق الشعر ويقول للاستاذ العالم: هذا ايقاع موجي ! ثم ينصحه بان لا ينشرها في ديوان دفعة واحدة والاكتفاء بنشرها قصيدة قصيدة ، بدلا من النصيحة التي كان مفروضا ان يقدمها له ، وهي ان ينسى محاولة الاشعار تماما . ويقلع عنها الى الابد . (افضل كثيرا اتهام الدكتور النويهي بمجاملة صديقه على حساب الشعر ، على اتهامه بانه يرى فعلا ان هذه الكتابة لها قيمة ادبية .) ثم رأينا كيف ان مجلة ادبية « كالاداب » بكل ثقلها الادبي ، تقدم هذه المادة الشعرية بترحاب خاص ، تحت عنوان سخي جدا : « تجربة شعرية جديدة » ، طالبة من الشعراء والنقاد والقراء التعليق عليها (*) .

وهكذا نظل نربت على ظهور بعضنا بعضا ، متساهلين مجاملين مبتسمين . واضعين ادباءنا وشعراءنا وكتابنا الكبار فوق كل شعر وكل نقد وكل خطيئة . فما دام الكاتب او الشاعر قد اثبت عبقريته من قبل ، يصبح كل ما يكتبه مقدسا غير قابل للتشكيك او الطعن . يثبت الكاتب في بلادنا نفسه مرة واحدة . يستطيع بعدها ان يسترخي ويكتب لنا من موقعه المقدس . ليس عليه ان يغامر بنفسه في كل مرة يكتب فيها لنا ، نحن شعب طيب متسامح كريم ، لا نطلب الكثير من ادبائنا وفنانينا ، كل مسرحية جديدة يكتبها الحكيم هي مسرحية جيدة . قضية مسلم بها ومفروغ منها ، أمجنون انت حتى تظن ان مسرحيته « سوق الحمير » مثلا في منتهى الضحالة ؟! أمعقول ان يكتب صلاح عبد الصبور او فدوى طوقان قصيدة جديدة .. رديئة ؟! الواضح ان علاقاتنا بادبائنا الكبار هي بنفس نمط علاقاتنا بزعمائنا وانبيائنا .. تأليه وتنزيه وتطرف مرضي عاطفي مسكين . وانصياع كامل وغياب كامل للشك ، والملاحقة ، والاتهام ، والحساب . هل يجب ان نتذكر ان الكاتب العبقري انسان ايضا ؟ وانه كما يخطىء في الحياة يخطىء في الادب . وان كل المبدعين في العالم وفي التاريخ لهم اعمال تستغرب لمدى تفاهتها بجانب اعمالهم التي تاسرنا عبقريتها ؟ لماذا اذن نتردد في ان نقول للاستاذ العالم ببساطة وحب ان تجربته الشعرية الاخيرة غير موفقة وانه واضح انه ليس شاعرا . « وان هذا طبعا لا يغير من حقيقة انه كاتب كبير » . حتى هذه الجملة الاخيرة لا يجب ان نقولها له لانها يجب ان تكون بديهية . هل يتألم الاستاذ العالم اذا قلنا له هذا ؟ ربما . هذا طبعا يختلف من انسان لاخر . لكن الالم حقيقة من حقائق الحياة التي لا فرار منها . لماذا لا نواجهها بصدق في موقف كهذا ؟ هل نقدم الشعر ذبيحة لكي يظل رضانا عن بعضنا بعضا متبادلا وحارا ؟ يمكننا ان نفعل هذا بسهولة اذا كان هذا ما يلذ لنا . لكن كيف اذن نتباكى بعد ذلك على الفقر الابداعي لدينا وعلى ركاكة معظم ما نقرأه ونكتبه ، بجانب تزلفه وفقده للصدق . هل لنا حق بكاء انفسنا ؟

المشكلة هي ان تساهلنا مع انفسنا وتربيتنا على ظهور بعضنا لا يجعل العالم بالتالي يتساهل معنا ويربت على ظهرنا . كل ما يحدث اننا نظل مسترخين في خدر مجاملاتنا اللذيذة السهلة بينما يمرق العالم خاطفا حادا وقاسيا نحو المستقبل . وتزداد المسافة بيننا .. ويزداد الزمن . نحن في كارثة مستمرة . نفقد اراضينا باستمرار . نتقلص ونصغر في الحجم والوزن . هل نحتاج الى كارثة اعظم واتعس لكي نواجه انفسنا بقسوة وننطق كل شيء باسمه الحقيقي ؟ النثر الرديء هو نثر رديء هذا هو اسمه . وليس تجربة شعرية جديدة . لمجرد ان كاتبه هو محمود امين العالم . عبث ان احاول نقد ما كتبه الاستاذالعالم نقدا فنيا . النثرية والاطالة والتقرير والتصريحات وال « ثم » والافكار المجردة و « يا للكارثة » و « يا للعار » .. و « يا للخجل » وعشرات التراكيب النثرية المجردة لا تمنح هذه الكتابة اية فرصة لاعتبارهـا شعرا . المسالة ليست مسألة وزن او تفعيلة او قافية كما يظن الاستاذ العالم . المسالة ان ما كتبه لا علاقة له بالشعر . فلماذا لم يقل له الدكتور النويهي ذلك ؟ لماذا لم تقله له « الاداب » ؟ سمعت مرة الاستاذ رجاء النقاش يشكو من انه على الاغلب سيخسر صداقة الاديب او الشاعر الكبير اذا هاجم عملا من اعمالها بقسوة . لا شك انه ليس معقولا ان يضطر الناقد الى معاداة ادباء وشعراء مجتمعه . فالى متى سنظل لا نعرف فرقا بين من ينقدنا ومن يكرهنا . الى متى نساوي بينهما في حساسية وطفولة ؟

متى سنشب عن المرافقة والانفعال ، ونختبر قسوة ولذة النقد الفني الخالص . والابداع الخالص ؟

متى ؟.. متى ؟.... متى ؟

ها اننا اعود الى ترديد المزيد من الاسئلة السخيفة التي بدات بها الكتابة السخف يغمر كل شيء .

نيويورك — فرانسوا باسيلي

(*) نرجو الكاتب ان يعيد قراءة سطر التعليق الذي نشرناه مع « القصيدة » ... (الاداب)

نظرة في فكر المثقفين العرب

ـ تابع المنشور على الصفحة ١٤ ـ

سياسي له دوره الواضح وعلاقته الواضحة بالمجتمع والدولة ،وحقوقه الدستورية الواضحة ، فقد ظل هذا النوع من المثقفين دون تأثير مباشر على الحياة العملية للناس رغم كثرة ما قدموه من تحليلات وما انقسموا اليه من اتجاهات .

واذا شئنا أن نحدد معنى آخر للمثقف ، فهو الانسان الذي تعلم الاسس النظرية والصياغات التجريدية للعقائد والقيم الموروثة التقليدية، والذي يعيش وسط الناس بعيدا عن الجهاز التنفيذي للدولة (في الظاهر) ، يمارس بقوة ((علمه)) تأثيرا مستمدا من قدرته على ((الفتوى)) أو ((الافتاء)) الذي يستند الى ما يؤمن به الناس بالفعل. هذا النوع من المثقف ، هو الذي يمارس قدرا ملحوظا من التأثير المباشر في ((حياة)) الناس ، لانه يستند الى ما هو قائم بالفعل في ضمائرهم وعقولهم ... والنموذج الاكثر وضوحا لهذا النوع من ((المثقف)) هو امام المسجد أو كاهن الكنيسة ، ففيه ((الكتاب)) او مدرس الدين واللغة العربية أو واعظ الكنيسة في أيام الاحد ، الذي تلقى دراسة أزهرية ، أو تخرج من كليات اللاهوت المسيحية . انه باختصار المثقف الذي يستند الى العقيدة الدينية في فتواه ويستمد تأثيره منها .

*

ولكن الدولة الوطنية الجديدة ، دولة ((الشعب)) كله وتحالف قوى الشعب العاملة ، قد تبنت الطريق ((الاشتراكي)) لحل مشاكل التخلف ، وقدمت وثائقها النظرية التي تستخدم مصطلحات وتعبر عن افكار ثورية مستمدة من التعاليم الليبرالية ومن الفلسفة العلمية ومن العقيدة الدينية في وقت واحد : تتحدث عن الاشتراكية وعن تحرير المرأة وعن اعتبار الاسرة لبنة اولى للمجتمع وعن حق الانسان في العمل وعن اعتبار العمل نفسه واجبا وشرفا ، وعن الاستناد الى العقائد الروحية التي مجدت الانسان ، وعن وقوفها ضد الاستعمار وضد الاستغلال وعن حتمية الحل الاشتراكي وعن ضرورة التخطيط وسيادة القانون ومساواة الناس امام القضاء الحر وعن القومية العربية بوصفها العمق التاريخي للوطنية المصرية وبوصفها المصير الظافر لهذه الوطنية . وقد كان هذا الفكر تطويرا أصيلا لما ردده ((المثقفون)) اليساريون من النوع الاول من اتجاهاتهم الطبقية والقومية ، وفي الوقت نفسه كان هذا الفكر محاولة لاستيعاب وتطوير الفكر التقليدي الذي يستند اليه النوع الثاني . (ونؤجل قليلا الحديث عن نمو هذا الاتجاه الاخير وعوامل غلبته) .

قدمت ((الدولة)) الوطنية التي تعبر عن ((الشعب)) كله فكرها ، وفي الوقت نفسه كانت هي الدولة التي يعمل المثقفون لديها ، بينما يكتبون تحليلاتهم ويختلفون في اتجاهاتهم ، ولذلك يندر أن نجد تحليلا واحدا من أي اتجاه لا يستخدم المصطلحات نفسها ولا يعلن انه المعبر عن الافكار نفسها . وأخشى أن أقول ان وظيفة اكثر هذه التحليلات الحقيقية تكاد تعود الى وظيفة المثقف قبل القرن التاسع عشر ،وظيفة ((الماهر في التبرير وفي ((تخفيف الصدمات)) احيانا .

على كل هذا الاساس لا يمكن القول بأن أصحاب الاتجاه الديني في تحليل اسباب هزيمة ١٩٦٧ كانوا يكررون ما قاله الشيخ الامام محمد عبده ، أو أن ((الليبراليين)) قد كرروا ما قاله احمد لطفي السيد ، او ان العلمانيين قد رددوا ما قاله سلامة موسى .

ان اختلاف التركيب الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري ، واختلاف وضع الدولة وطبيعة علاقتها بالمجتمع ، واختلاف وضع المثقفين في علاقتهم بالتنظيم السياسي وبالدولة ذاتها ، واختلاف ((الفكر)) الذي تتبناه الدولة رسميا و ((تدافع)) عنه ، هذه التي قدمها ((المثقفون)) تحت العناوين العريضة نفسها للايديولوجيات القرن في ربعه الثالث ، حتى لو كان بوسعنا ان نصنف التحليلات التي قدمها ((المثقفون)) تحت العناوين العريضة نفسها للايديولوجيات الثلاث : الدينية والليبرالية والعلمانية .

*

● المفكر الليبرالي اللاديني .

استنادا الى ما سبق نستطيع القول بانه في الربع الاول من هذا القرن ، انقسم المفكرون المصريون الى ثلاثة اتجاهات ايديولوجية رئيسية: الاتجاه الديني ، والاتجاه الليبرالي ، والاتجاه العلماني . ولكن ((الدولة المصرية)) في ذلك الوقت لم تتحرك بدافع اتجاه واحد من هذه الاتجاهات ، وانما تحركت في الاتجاهات الثلاثة في وقت واحد ، فاصبحت ـ ويا للغرابة ـ دولة دينية ثيوقراطية ، ليبرالية ،علمانية

رد على نقد

الانفتاح الرؤيوي على عالم الشعر ـ القصيدة ـ الذي يستطيع أن يأسر البعدين الشاقولي والافقي في طبيعة التجربة وحركتها ، يعتمد الانتشار الكاشف والسريع في أصقاع التجربة ، والرصد الحدسي للمخلوقات المتحركة بصورة كيفية ضمن ضابط الزمان والمكان الشعريين المقيسين قياسا نفسيا .

من هذا المنطلق استطيع ان ادعي ان قصيدتي ((الصيف ودورة المنجل)) لم تسلم كل مفاتيحها السرية للاستاذ شوقي خميس ، ليس نتيجة الانغلاق والعزلة ، بل نتيجة عدم التوازن والولوج الفوضوي وهذا بدوره يفضي الى أن رؤية الاستاذ شوقي خميس سارت على مستوى التسطيح أكثر من سيرها على مستوى الرؤية الهرمية ، مما يمكنني وضع ثلاث نقاط جوهرية ـ اعتقادا وليس يقينا ـ قد يكون لجميعها أو لبعضها الاثر في انحسار موج الرؤية الى درجة قريبة من التلاشي :

١ ـ السرعة في التناول نتيجة ظروف نفسية أو فيزيولوجية قد تكون مقنعة ذاتيا وغير مقنعة موضوعيا .

٢ ـ كثرة القصائد المدرجة والمختلفة اختلافا كليا أو نسبيا في الطبيعة .

٣ ـ التقيد بنظام الحيز المحدد للدراسة النقدية ـ سواء كان على صعيد الشعر أو القصة ـ وهذا الذي تربا الآداب ـ في اعتقادي ـ رئيسا واسرة تحرير ـ عنه .

أخلص من ذلك الى القول بان قصيدتي ((الصيف ودورة المنجل)) تتحرك على ثلاثة محاور أشعر ان الناقد لم يتطرق منها الا لجزء من المحور الاول فقط .

أ ـ رفض الهزيمة من خلال الذات اللاقطة ، فيه شيء من التعذيب لم يصل حد العقدة النفسية .

ب ـ المقارنة بين شفافية عدسة النخوة العربية في الاستجابة السريعة والحية ، في الماضي والتلكؤ في الاستجابة في العصر الحاضر مبررة بالظروف والفرص .

ج ـ الموقف العربي ـ كجزء ـ المتشنج من قضية المقاومة العربية.

مع تحياتي الخالصة للاستاذ الناقد شوقي خميس .

حلب — محمود علي السعيد

في آن معا ، وان ظل الاتجاه الديني غالبا على فكرها ، مزودا بواجهة ليبرالية سطحية ، في اتساق مع ارتباط هذه الدولة بمصالح الطبقات المالكة الكبيرة ، مالكة الاحزاب والثروة والسلطة ، ومراكز التفسير الديني للشرائع ولسلوك الافراد .

وفي الوقت نفسه كانت حركة تلك الدولة في ذلك الوقت محكومة بدوافع « الوطنية المصرية » وحدها في اطار فهم هذه الوطنية على أساس مصالح الطبقات المالكة . لم تكن « الوطنية المصرية » قد اكتشفت عمق الروابط القومية التي تربطها مع بقية الحركات الوطنية في الاقطار العربية الاخرى ، ولا عمق الروابط التي تربطها مع بقية قوى التحرر الوطني في العالم كله . أيضا ، لم تكن « الوطنية المصرية » قد اكتشفت بعدها الاجتماعي الذي يربط تحقيق مصالح « الوطن » بتحقيق العدالة الاجتماعية للطبقات الصغيرة والكادحة .

ولكن في الربع الثالث من القرن ، الربع الذي نجتازه الآن ، كانت الوطنية المصرية قد اكتشفت جذورها القومية وروابطها العالمية ، فاصبحت قضية تحرير « الوطن المصري » جزءا من قضية الوطن العربي كله ، وهذه صارت حلقة من حلقات حركة التحرر الوطني في العالم كله . واكتشفت « الوطنية المصرية » ايضا ان تحققها في اطار « الوطن المصري وحده ، وتحقيق دورها في اطار « الوطن العربي » كله ، أو في الاطار الاشمل لحركة التحرر العالمية ، لن يتم الا اذا تم التكامل بين قضية التحرر الوطني وقضية التحرير الاجتماعي للمقهورين . وقد تم هذان الاكتشافان قبل أن تحسم الدولة الوطنية الجديدة قضية موقفها من الحركة الايديولوجية ذات الاتجاهات الثلاثة: الدينية والليبرالية والعلمانية ، ودون أن تحسم ذلك الموقف . فظلت دولة « الشعب كله » بعد تصفية الهيمنة الاجتماعية لكبار المـــلاك والرأسماليين ، وهي الدولة الملتزمة بمطالب التحرر الوطني والاجتماعي والتي تبنت « الاشتراكية » كحل حتمي لمشاكل التخلف ، ظلت تتحرك ايديولوجيا في الاطار الثلاثي نفسه في الاتجاهات المتفرقة الثلاثة: دون أن تحقق تحرير الدين من الاسطورة لكي تحقق تحرير المجتمع من آثار الانقسام الديني وتحرير الدولة من الالتزام العنصري أو الفئوي، ودون أن تحقق ارساء التقاليد الليبرالية التي خنقتها في المهد دولة المستغلين السابقين والتي لا غنى عنها لمجتمع حر ومتقدم : تقاليد حرية العقيدة والتعبير عنها وحرية القضاء والمساواة امام القانون وعدم التفرقة بين المواطنين على أساس عنصري أو ديني رغم كل النصوص الدستورية ورغم كل التقسيمات الادارية التي تسعى الى المحافظة على نسب معينة بين « أسهم » الطوائف المختلفة ، ثم دون ان تحقق ارساء تقاليد الفكر العلماني الذي يرفض اخضاع التعليم والتفكير العملي والدعوة السياسية للفكر الغيبي بغير أن يتخلى عن المكاسب الاخلاقية والانسانية التي يحققها الدين لضمير الانسان ، ولا عن الطبيعة الجماعية الانسانية التي يرسخها الدين في علاقات الفرد بالجماعة أو بالوطن او علاقات الافراد بالافراد .

ولقد كان لهذا الاضطراب الايديولوجي (بالاضافة الى التقصير في الحسم) أثره على موقف الدولة نفسها من فهمها الفلسفي والسياسي لقضايا الانتماء القومي : أهو انتماء ديني أم عنصري عرقي أم لغوي تاريخي حضاري ، ولقضايا الديموقراطية وشكل التكوين السياسي للمجتمع : من وعد بليبرالية حزبية ، الى الغاء لفكرة الاحزاب اصلا والتوجه مباشرة الى الجماهير غير المنظمة ، الى رغبة في تنظيم كل الجماهير ، الى تململ من ضرورة وجود مجلس نيابي حقيقي يتكون من « نواب » عن الامة اقل تقدمية وأقل ثورية بكثير من القيادة غير المنتخبة ، الى اكتشاف لضرورة وجود تنظيم يطلق عليه اسم «الجهاز» فتثور مشكلة بالغة العقم حول ماهيته: أحزب هو أم لا ؟... الخ..الخ. كما كان لذلك الاضطراب أثره ايضا على قضايا التطوير الاجتماعي الداخلي : في سياسة التعليم واتجاه سياسة التصنيع ومشكلة الارض الجديدة وطريقة حل مسائل العمالة الفائضة .. الخ .

من بين كل هذه الملامح الجديدة ـ الايجابية والسلبية ـ لوضعنا الفكري السياسي في الربع الثالث من هذا القرن ، تبرز القضية القومية باعتبارها السمة المحورية التي تتجمع حولها وفي داخلها كافة الملامح الاخرى بكل متناقضاتها . ان القضية القومية في ربع القرن الذي نعيشه هي القضية الوطنية في أبعادها الجديدة . انها قضية تحرير الوطن المصري بوصفها جزءا من قضية تحرير الوطن العربي كله، وهي قضية التحرير الوطني بوصفها قائمة علـى ، وشاملة لقضايا التحرر الاجتماعي وارساء تقاليد الحرية السياسية والفكرية والعقائدية والتعليمية والدعائية . ان الحديث الآن عن القضية القومية للشعب العربي لا يعني مجرد الحديث عن « الوحدة السياسية » بين دوله المختلفة . بل ان هذه الوحدة قد لا تكون ذات مغزى تاريخي اذا لم تكن مقدمة ضرورية ، أو نتيجة حتمية لتحرير الاقطار العربية من القهر بكل مجالاته والتخلف الفكري بكل صوره . قد تتخذ القضية القهر بكل مجالاته والتخلف الفكري بكل صورة . قد تتخذ القضية القومية في الجزائر مثلا شكل قضية « التعريب » بالدرجة الاولى ، وقد تتخذ في العراق شكل قضية الاقلية الكردية وحقوقها الديموقراطية في الحكم الذاتي ، وقد تتخذ في منطقة الخليج شكل المواجهة مع ايران ، وقد تتخذ في السودان شكل شعب الجنوب الافريقي وحقوقه الديموقراطية في الاستقلال الذاتي ، وقد تتخذ في فلسطين شكل قضية الوطن المغتصب والشعب المطرود من أرضه ، ولكن تظل قضية الشعب العربي كله في جوهرها هي قضية تحرره الوطني ، وخلاصه من الاستغلال والتخلف الاقتصادي والحضاري ، وانعتاقه من الآثار الفكرية والاخلاقية للقرون التي أصبح القهر السياسي فيها في خدمة الخرافة والفكر الغيبي اعتمادا على سيوف فئات عسكرية مأجورة وبالغة التخلف العقلي والحضاري ، وهي القرون التي بدأت منذ دخل مماليك الاتراك بلاط العباسيين في القرن الثامن وبدأ « الغزو الآسيوي » للحضارة العربية بتركيب شعوب القبلية الرعوية البعيدة عن الحضارة واللغة العربية التي حملتها ، والتي فرضت قانون القوة العاري في تنصيب « السلطان » وفي فرض سيطرة الدولة وفكرها الرسمي ، وهي القرون التي انتهت ـ أو آذنت بالنهاية . في عام ١٩٢٣ حينما انتهت موجة المد الثوري الوطني الاولى في مصر والجزائر بعد العراق وسوريا ... وفي ظل هذا التأثير القديم تصبح مواجهة التراث الايديولوجي للمجتمع مسألة اساسية : اي مواجهة التأثير الغيبي للعقائد المختلفة ، وتراث الاخلاق والقانون والثقافات المحلية والوافدة ، وتراث التقاليد الاجتماعية وعادات السلوك والتفكير .

وفي ظل هذا التأثير القديم لتراث القهر الايديولوجي وتأليه الدولة وتمجيد الفكر الرسمي والخضوع له دون حق في المناقشة ، حيث يتحكم المنهج الغيبي في كل فكر ، قد لا ينجو المفكر العلمي نفسه ـ أو من يعلن اقتناعه بالمنهج العلمي ـ من تأثير هذا التحكم .

*

وامامنا الآن مفكر « علمي » من هذا النوع ... فبعد شهور من هزيمة يونية ١٩٦٧ ، أصدر الكاتب السوري التقدمي صادق جلال العظم كتابا تحت عنوان « النقد الذاتي بعد الهزيمة » . وبعد عام واحد أو ما يزيد قليلا ، أصدر كتابه الثاني « نقد الفكر الديني ». في الكتاب الاول أعلن المؤلف أننا مطالبون بان « ننتقد أنفسنا » لكي نعرف أخطاءنا وجوانب قصورنا فنستطيع أن نتخلص منها . وفي هذا الكتاب اشار الدكتور العظم الى كثير من « الحقائق » التي اصبحنا نعرفها جميعا عن اسباب الهزيمة « العسكرية » . وكان اكثر تركيزه على مصر واستمد أكثر امثلته منها . والمشكلة امامنا الآن ليست هذه الامثلة أو تلك الحقائق . المشكلة هي ـ بتعبير مباشر ـ تحكم العقلية الغيبية في منهج المفكر الذي يعلن ايمانه بالفلسفة العلمية . وهي المشكلة نفسها التي نراها قائمة في أساس الكتاب الثاني « نقد الفكر

الديني » . فالفكر العلمي الذي يرى ان « الخرافات الغيبية » كانت سببا جوهريا من أسباب الهزيمة ، ان لم تكن هي السبب الجوهري الاول ، لا يختلف في مقدار « غيبيته » وبعده عن المنهج العلمي في التفكير عن الفكر الديني الذي يزعم اننا بعدنا عن الدين ، وان هذا البعد هو سبب الهزيمة . كلاهما ينسب الهزيمة الى سبب خرافي ، وكلاهما لا ينظر الى حقائق الاشياء نظرة علمية تستطيع ان تضع اصابعنا حقا على الاسباب الحقيقية . واذا كان على الفكر العلمي - الذي يكافح فكريا ضد تأثير سيادة تراث القهر الرسمي ، السياسي والفكري اذا كان عليه ان يتصدى للموروث الايديولوجي للمجتمع ، فان عليه في الاساس أن يكتشف محور هذا التراث ومركزه المؤثر لكي يستطيع بفكره العلمي ان يؤثر في ذلك البناء ، وان يساهم في تغييره لتخفف من ضغط قبضته على « العقلية السائدة » في مجتمعه فيساهم بالتالي - أو يمهد - لحركة تغيير ذلك المجتمع سياسيا .

في كتاب « النقد الذاتي بعد الهزيمة » كانت اسباب النكسة عند جلال العظم هي عدم مواجهة الناس بالحقائق ، أو استخدام « اللاحقائق » في توجيه الناس وجهة خاطئة ، وفي كتاب « نقد الفكر الديني » كانت الخرافات الغيبية السائدة والترويج الرسمي لها هي السبب . وفي الكتابين لم يضع الفكر العلمي يده على محور البناء الايديولوجي للمجتمع ، المرتبط ارتباطا عميقا بالتشكل الاجتماعي الجديد . وهو بهذا الشكل يفقد صفته العلمية - رغم ترديده مصطلحات الالسنة العلمية كثيرا - ليحتفظ بمستوى الفكر الليبرالي العلماني .

من الحق ان « الثورة الوطنية » المصرية ، والثورات الوطنية في اقطار اخرى من الوطن العربي ، التي قامت بأيدي الطبقات المتوسطة التقليدية ، لم تكن قد انجزت التغييرات السياسية والفكرية، التي كان من المعتاد - في أوروبا القرنين السابقين بوجه خاص - أن تنجزها الطبقة المتوسطة بثورتها ضد النظم الاقطاعية والثيوقراطية القديمة . وفي مقدمة هذه التغييرات التي لم تتحقق ، يقف ارساء التقاليد الليبرالية في العمل السياسي والاجتماعي وارساء التقاليد العلمانية في الفكر . ولكن مفكرا « علميا » يتبنى الفلسفة الاشتراكية في مرحلة تتجاوز الثورة الوطنية فيها - أو المفروض انها تتجاوز مرحلة هيمنة الطبقات المتوسطة التقليدية وتأثيراتها السياسية والفكرية ، اقول أن مثل هذا المفكر في مثل هذه المرحلة مطالب بأن يكتشف الطبيعة الجديدة للتشكل الاجتماعي القائم والطبيعة الجديدة لمطالب الثورة الوطنية في مرحلة ابعاد الطبقة المتوسطة القديمة من مركز السلطة السياسية وظهور طبقات متوسطة بيروقراطية وذات طبيعة سياسية وعلاقة اقتصادية مختلفة بالمجتمع ، وبالتالي فانه مطالب بان يضع احتياجات التغيير الليبرالي العلماني في مكانها الصحيح وانطلاقا من ادراك تأثير الوضع الاجتماعي الجديد على مفهوم تلك الاحتياجات الليبرالية والعلمانية . ان « النقد الذاتي بعد الهزيمة » كان نقدا ليبراليا قائما على مفاهيم الطبقة المتوسطة الصناعية والمالية في تصور الاحتياجات الليبرالية للمجتمع ، ولتصور « جوهر » بنائه السياسي بالذات ، وهو المجتمع الذي لم تحقق طبقته المتوسطة القديمة - قبل ابعادها تلك الاحتياجات ولا ذلك الجوهر . كذلك كان نقد الفكر الديني نقدا « لا دينيا » مثاليا وغير واقعي ، انطلق من مفاهيم مفكري الطبقة المتوسطة التقليدية - الماديين غير العلميين في اوروبا وليس عندنا باستثناء سلامة موسى - فابتعد بذلك مرتين عن الاحتياجات « الواقعية » لتغيير العقلية الغيبية السائدة وتحويلا نحو « العقلانية » . واعني بالواقعية هنا ، الربط بين الاحتياجات المعينة وبين « هذا » الوطن في « عصره هذا » ، الربط بين الاحتياجات المعينة وبين المكان والزمان المعينين ، وتراثهما الخاص الذي نستطيع ان نستمد منه جذور الفكر العقلاني . وقد تكون مشكلة الفكر العلمي بعد تحديد الاحتياجات الليبرالية أو العلمانية ، الواقعية بذلك المعنى ، هي اكتشاف العلاقة الحقيقية بين تلك الاحتياجات وبين مصالح الناس الحقيقية في الحياة والعمل والوصول الى الرخاء، حيث تصبح « حريتهم » السياسية ، وتحررهم الروحي والعقلي امورا ممكنة وقابلة للتحقق . فان اعظم الافكار ثورية لا تصبح ذات قيمة واقعية مالم يؤمن بها الناس . والناس لا يؤمنون بها الا اذا رأوا ان مصالحهم الشخصية والمباشرة تتحقق اذا هم آمنوا بها وتبنوها . والناس هنا هم من يحرمون من تحقيق مصالحهم الانسانية بسبب سيادة تقاليد القهر التي يستفيد منها اصحاب الهيمنة الاجتماعية : سيادة المحرمات الخلقية والسلطوية والثيولوجية التي يكفر من يمسها او يدمغ بالخيانة ، ويصبح بطلا من يسرف في تقديسها حتى ولو كان يقف ضد مصالح « المقهورين » والمحرومين في الحياة والعمل والرخاء والحرية .

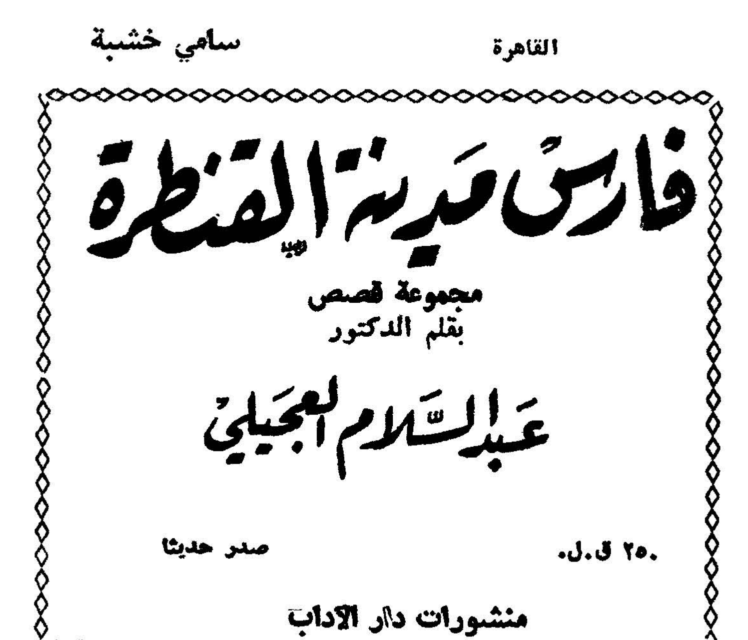


ولكن تظل المشكلة الجوهرية امام هذا الفكر العلمي هي اكتشاف العلاقة بين الاحتياج الواقعي الى التغييرات الليبرالية والعقلانية ، وبين الثورة الوطنية العربية على نطاقها القومي وفي ارتباطها بحركة التحرر الوطني العالمية . ان ارساء تقاليد الحرية السياسية والفكرية والاخلاقية ، وارساء تقاليد التفكير العلمي في قضايا وظيفة السلطة وتكوين الدولة وفي قضايا العلم الطبيعي والعلوم الاجتماعية ، معناه تحديد الاعداء الحقيقيين - الخارجيين والداخليين ، لحركة التحرر الوطنية والديموقراطية العربية ، وتحديد الحلفاء الطبيعيين لقوى التحرر ذاتها . ومعناه ايضا اتاحة الفرصة الكاملة لقيام الحوار الحر بين تلك القوى من اجل الوصول الى المفاهيم المشتركة ، العلمية والعملية ، القادرة على تجميع الجماهير تجميعا ديموقراطيا ، حول مصالحها الحقيقية : مرة ثانية ، مصالحها في الحياة والعمل والرخاء والحرية .



كان هذا هو الفكر العلمي في الظاهر ، الليبرالي اللاديني في الحقيقة ، الذي حاول أن يكتشف أسباب النكسة وان يكتشف الطريق الى تجاوزها . ولكن المفكرين العرب لم يقفوا عند هذه الحدود .

القاهرة — سامي خشبة



النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

لبنان

بيان من اتحاد الكتاب اللبنانيين

اصدر اتحاد الكتاب اللبنانيين ، بمناسبة الاحداث الاخيرة في جنوبي لبنان ، البيان التالي :

اذا كان المسؤولون قد اظهروا دهشتهم للغارات الاسرائيلية الوحشية الاخيرة على جنوب لبنان ، وللعنف الذي اتسمت بـه ، فان ذلك لم يدهش العارفين بحقائق الامور ، ولم يفاجئهم .

فاسرائيل ، وهي وجود عدواني عنصري توسعي ، اعلنت اكثر من مرة ، على لسان قادتها العسكريين والسياسيين ، وواضعي مخططاتها واستراتيجيتها ، انها بحاجة الى مصادر المياه اللبنانية، اعلنت ذلك قبل ولادة العمل الفدائي ، وقبل وجود الفدائيين على الارض اللبنانية .

واذا كانت اليوم تبرر ضرباتها للجنوب اللبناني بالوجودالفدائي فيه ، فذلك التبرير لا يخدع احدا ، وهو لم يطرح فعلا من جانب اسرائيل ، الا لغايات تخدم هدفها الاساسي ، ومن هذه الغاياتفصم التلاحم القائم بين الجماهير والعمل الفدائي وايهام السذجوالبسطاء ان هذا العمل هو هدف هذه الضربات ، وسببها المباشر .

ولعل من ابرز غايات التبرير الاسرائيلي هذا ـ واسرائيل تعرف طبيعة النظام الحاكم في لبنان وجوهر مقوماته ـ اعطاء هذا النظام التغطية اللازمة لعجزه التمادي التعمد وتثبيته على هذا النمط من السلوك ، بحيث يتيسر لها ان تكون هي المتحكمة فعلا بالاوضاع اللبنانية ، وبحيث يتهيا لها ان توفر الامان المطلق لحدودها الشمالية عن طريق جر النظام اللبناني الى الاسهام في توفير هذا الامان ، الى ان يحين اوان تعديل هذه الحدود على الشكل الذي يحقق اطماعها ومآربهـا .

وانه لما يبعث في النفس المرارة والثورة ان ينساق النظـام اللبناني ، منذ قيام اسرائيل ، في هذا الاتجاه ، وان يتخلىالمسؤولون فيه ، بمختلف عهوده ، عن لعب الدور التاريخي الذي تقتضيـه طبيعة المرحلة ، واخطار التوسع الصهيوني ، وضرورات الدفاع عن الوجود ، فاذا بلبنان ، على مر الايام ، يزداد جنوحا عن السبيـل السوي ، وبدلا من ان يتحول الى دولة مجابهة ، تتسلح بارادةالكفاح عن حرمة التراب اللبناني ، وكرامة انسانه ، وتحشد كل امكاناتها وطاقاتها وهي كبيرة وكثيرة لمقارعة العدو ، والذود عن المصير ، اذا به يتحول كليا الى دولة خدمات « ترفيهية » في رأس همومها ،اجتراح المعجزات ، لانجاح مواسم السياحة والاصطياف ، وتوفير الحريـة بلا حدود للراسمال الجشع ، وتعويد الشعب ـ عن طريق افيـون وسائل الاعلام ـ على اللامبالاة ، واستشعار الضعف ، وتعميق حس التخاذل ، وطبع الناس على انهزامية اقل ما يقال فيها انها مخجلـة لا تليق ببلد يتباهى امام الدنيا بان القيم الانسانية ليست الا بعضـا من ذاته ، وجزءا من امجاده .

ونتيجة لهذه السياسة المتخاذلة ، والتربية اللاوطنية ، ظـل لبنان وطنا مستضعفا سائب الحدود ، مستباح الاجواء ، مسحـوق الكرامة ، وهدفا سهل المنال لاطماع العدو الصهيوني ، الذي يحلـو له ان يعرض عضلاته فوق ارض لبنان وفي اجوائه ، لانه واثق ان هذا العرض لن يكلفه شيئا ، فهو بمثابة نزهة عسكرية ممتعة ، او مناورة مسلية بالذخيرة الحية .

ولعل من اذل المواجهات التي يواجه بها الحكم احداث الجنوب ، هرعه الى المنظمات والمحافل الدولية شاكيا باكيا ، وارتداده الـى المواطنين بعد ذلك ، معزيا بضحاياهم ممتدحا صمودهم ، ممطرا اياهم وعودا بالتعويض المادي كان هذا التعويض التافه غالبا ، يستطيع ان يرد شهداء ارواحهم وللمواطن كرامته التي انتهكت ، وللارضحرمتها التي ديست ، وللنفوس طمانينتها التي فقدت ... ثم لا تمضيايام.. حتى ينسى الحكم وينسى الحاكمون ويعود المسؤولون الى همومهـم الصغيرة ، التي يحاولون بها خنق طموح هذا الشعب الصابر وتقزيم دوره التاريخي الذي تؤهله كفاآته لان ينزع دوما الى الشموخوالبطولة.

انطلاقا من هذه الحقائق يبادر اتحاد الكتاب اللبنانيين ،متسلحا باخلاصه للبنان الوطن اولا ، وبالشجاعة الادبية التي تفرضها حرمة الفكر ثانيا ، الى تقرير ما يلي :

١) اعتبار الدولة متخلية عن واجبها القانوني البدهي ، اذ ان مبرر وجودها هو حماية الشعب ، والدفاع عن ترابه الوطني ، والتذرع بشتى الوسائل من اجل هذه الغاية . والدولة حين تفرط بالامانة محتمية بعجزها المصطنع ، تكون قد انتهكت علاقتها التعاقدية مع الشعب، وجاز لهذا الشعب ان يحاسبها اشد الحساب .

٢) التوجه الى الشعب اللبناني صاحب القضية ، والاهابة به كي يمارس سلطانه ودوره ، لحمل الدولة على ان تتحول الى دولـة وطن ، لا ان تظل دولة خدمات ترفيهية ، وفي هذا النطاق ، العمـل بشكل خاص ، على تحويل الاقتصاد اللبناني من اقتصاد احتكـاري ابتزازي ، فوضوي ، الى اقتصاد معركة ومجابهة ، بكل ما يعنيـه التعبير من جدية وتخطيط وخطورة .

٣) الاصرار على ان الثورة الفلسطينية هي من انبل الظواهـر التحررية المعاصرة ، وعلى ان واجبنـا الوطني والقومي يقتضينـا تنشيطها على نطاق الوطن العربي كله ، وحمايتها ، والالتحام بها ، واعتبار حقها في الانطلاق ليس فقط من لبنان بل من كل ارضعربية، حقا مستمدا من مبدأ اعتبار المعركة معركة المصير العربي .

٤) تحذير المواطن اللبناني من الوقوع في فخ المنطق الدعائي الاسرائيلي الخبيث ، الذي يحاول ان يغطي مطامعه التاريخية فـي الارض اللبنانية ، عن طريق التركيز على ان الخطر على لبنان ناشيء من وجود الفدائيين فوق ارضه ، وتوعية هذا المواطن بحيث يـدرك ان كل ممارسة عملية ، او اي توجيه اعلامي في هذا الاتجاه انما هو محاولة مقصود بها تحويل الانظار عن العدو الحقيقي ، واسهام في تزييف الحقيقة ، وتحوير لوجهة المعركة ، وتمزيق للبنان منالداخل.

٥) لقد آن الاوان اي ندرك ان الولايات المتحدة الاميركية هـي التي تطعننا بيد اسرائيل حين تمدها بآلات الدمار والعدوان ومقومات الاستمرار وان المسؤولين اللبنانيين ، رغم وضوح هذه الحقيقـة، ما فتئوا يتجاهلون هذا الواقع ويتنكرون لمشاعر الجماهير حينيتطوعون لحماية المصالح الاميركية في وطننا ، وان من حقنا في معرضالدفاع المشروع عن النفس والمصير ان نتبرى لضرب هذه المصالح اني وجدت ،

وان نفضح تبعية الحكم لزعيمة المعسكر الاستعماري العسدواني المجرم.

٦) اننا نشجب منطق المسؤولين الذين يتهمون كل صوت مخلص يرتفع بالنقد والتنبيه الى مخاطر سياستهم التخاذلية الاستسلامية بانه ينطلق من منطق المزايدة ، لان النظام الديموقراطي كما نعرفه يحتم على كل مواطن ان يرفع صوته بنقد الحكم واتهامه حين يتنكر لمسؤولياته في الدفاع عن الوطن والمواطن .

٧) لا يكفي تحويل اقتصادنا الى اقتصاد معركة ومجابهة ، بل يجب تحويل مجتمعنا كله الى مجتمع مجابهة ، عن طريق الاعداد النفسي والعسكري ، والقضاء على روح الميوعة المتفشية في المجتمع ، وذلك بالاسراع في اقرار مشروع التجنيد الاجباري وتنفيذه وحشد الامكانيات الوطنية كلها من سياسية واقتصادية وثقافية لخوض معركة الكرامة والصبر .

***

السـودان

من : حسب الله الحاج يوسف

معرض التراث والفن ..

استهل المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون باكورة نشاطاته باقامة معرض كبير للتراث والفن ، وذلك في خلال ايام العيد الثالث لثورة (٢٥ مايو) . وفي الجناح المخصص لعرض الفنون الشعبية قدمت هيئة المعارض جهداً ملموساً . انعكس في غزارة الاشياء المعروضة، وفي تعدد أنماطها . مما يدل على أن هذه القطع الفولكلورية جمعت من مختلف مناطق السودان .

كانت المعروضات عبارة عن نماذج للازياء القومية ، والاسلحة البيضاء من : حراب ، وفؤوس ، وسيوف ، ومعدات زراعية ،واوعية فخارية وادوات موسيقية ، مع مجموعة خلابة من المنسوجات المزخرفة، والصناعات اليدوية من منسوج ، ومضفور ، ومعقود ، وما الى ذلك.

وشارك قسم التصوير الفوتغرافي بوزارة الاعلام والثقافة ، مع بعض الهواة ، والمحترفين بلوحات طبيعية رائعة ، نجح مصوروها الى أبعد الحدود في اختيارها والتقاطها .. غير ان الصورة التي عرضت بها هذه الاشياء وافسدت رونقها ، اذ كانت الطبول والآلات الموسيقية كالربابات وغيرها من المصنوعات المختلفة مبعثرة على طاولات مستطيلة بطريقة خالية من الذوق والتنسيق ، وكانت اللوحات الفوتغرافية ملصقة على الجدران بفوضى واضطراب .

كذلك قدمت دار الوثائق المركزية انماطا من المخطوطات والوثائق الاثرية التي يرجع تاريخ بعضها الى عهود مملكة الفونج . والحكم التركي ، والمهدية .. كانت بعض هذه الوثائق تعبر عن رحلة « أوليا شلبي » في بلاد النوبة ، ومكتوبة باللغة التركية ، وبينها وثيقة يرجع تاريخها الى ما قبل المهدية ، وبعضها من عهد السلطان علي دينار بن زكريا حاكم منطقة دارفور المتاخمة لجمهورية ليبيا العربية .كما تضمنت معروضات دار الوثائق صورا لخطابات اثرية متبادلة بين ابطال ثورة ١٩٢٤ ، من بينها خطاب بخط الشهيد البطل علي عبداللطيف ،ارسله الى صديقه الشاعر توفيق صالح جبريل ، وخطاب آخر بخط الزعيم الوطني محمد احمد المهدي ارسله الى نائبه الامير محمد خالد .

وكان هذا القسم ، قسم الوثائق رائعا جدا ، خاصا وان المشرفين عليه يقفون باستعداد ودود للرد على جميع الاستفسارات التي تصدر من الفضوليين ، وعشاق الآثار والجثث المحنطة .

وكان عدد الكتب المعروضة لا يقل عن سبعين كتابا نشرت لادباء وباحثين سودانيين خلال العام المنصرم .

هذا عن جناح التراث ، اما جناح الفن التشكيلي فقد عرضت فيه اكثر من اربعين لوحة . وقطعة فنية ، بين تصوير زيتي ونحت على الخشب والحديد واعمال الصلصال ، لفنانين يمثلون مختلف المناهج والاتجاهات .

ويمكن تصنيف المشتركين في هذا المعرض على النحو التالي :

أولا : فئة الفنانين الاساتذة ، منهم : بسطاوي بغدادي ، واحمد شبرين ، وموسى الخليفة ، ومجذوب رباح ، وحامد العربي ، وكمالا ابراهيم ، وعبد الجابر البدرى ، ومحمد عتيبي ، وحسن عبدالهادي، وتاج السر محمد ، واحمد ادريس ، ومحمود محمد ، ومحمد سليمان، واحمد عبد العال .

ثانيا : فئة طلاب الفنون : عصام أحمد ، وعمر صبير .

ثالثا : فئة الهواة ، ومنهم فقط أحمد سالم ، وقد رفضت اللجنة المحكمة انتاجه ، وحرم من العرض !

والمدهش في هذه القضية التي لا نعرف كيف تمت صياغتها ، ان اللجنة لم تقصر رفضها على اعمال الفنان احمد سالم وحده بل لقد رفضت اعمال معظم الفنانين الشبان ، الذين حاولوا أن يظهروا أعمالهم في هذه المناسبة المتاحة ، ومن خلال التصنيف المشار اليه يتضح ان (الفئة) التي سيطرت على المعرض هي فئة الفنانين الاساتذة، وقد يتتفي التعجب حين نعلم ان جميع اعضاء اللجنة التي أوكل اليها المجلس مهمة التقييم ، والرفض ، والقبول هم من فئة الفنانين الاساتذة ، الذين استبعدوا انتاج جميع الهواة وطلاب الفنون ، ومعظم هؤلاء من الشبان المحترفين ، وان اللجنة الموقرة هي أول من يعرف ان هؤلاء الشبان الفنانين هم من اكثر العاملين في هذا المجال نشاطا ومقدرة وابداعا ، ومع ذلك فقد نسيت اللجنة ـ مع احترامنا لجميع اعضائها ـ ان تصرفها هذا قد تسبب في اضعاف المعرض ، وزاده فقرا على فقره المدقع .. ثم ان المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون وهو الذي استهل باكورة نشاطاته بهذا المعرض ـ تؤكد لوائحه بانه سيفسح صدره لاحتضان جميع الفئات المشتغلة بالآداب والفنون. واذا كان الامر كذلك ، فما هو التفسير لسلوك لجنة الاساتذة الكرام الذين ابعدوا كل عمل الا اعمالهم « هم » انفسهم ، وهي اعمال يؤسفنا ان نقول انها ضعيفة للغاية . حتى انها لا تستحق أي مجهود يبذل في سبيل القاء الضوء عليها .

نعود لنؤكد ان المجلس قد قام أساسا لاحتضان هذه البراعم الواعدة ، وان السر الكامن وراء ظاهرة الرفض هذه لا يخفى على احد. انه مشكلة الصراع (الابدي) بين (الجديد) وبين « القديم » بين (الحياة) وبين (الموت) . بين العقول المتشوفة المتفتحة للضياء ، وبين التحجر والتخلف والجمود .. وهذا ولا شك ملمح ردىء من ملامح هروبيتنا ، وتحاشينا المستمر للمواجهة الحاسمة وبما كان مفروضا علينا ان نواجهه بالصراحة والصرامة الايجابية .

ابراهيـم الصلحي وهموم الثقافة

أحد اهم الاعمال التي تنبهت اليها حكومة السودان مؤخرا اختيارها الموفق للاستاذ الفنان ابراهيم الصلحي ، مطبقة بذلك شعارها الاثير : « وضع الرجل المناسب في المكان المناسب » حينما عينته امينا عاما للمجلس القومي لرعاية الآداب والفنون ، وبالرغم من ان هذه الوظيفة محددة بقوانين المجلس ، ومقتصرة على صلاحيات واضحة ، الا انه فيما يبدو لنا ان هذه الصلاحيات قد ازدوجت بين هموم المجلس ، ومشاكل مصلحة الثقافة التابعة آنيا لوزارة الاعلام ، والتي يزمع فصلها كوزارة خاصة مازالت غائبة عن الحضور .

وابراهيم الصلحي من مواليد سبتمبر عام ١٩٣١ بمدينة امدرمان



« الميلاد الجديد لصدى اصوات احلام الطفولة » : لوحة لابراهيم الصلحي الظاهر في الصورة

* * *

العرقة ، اتم تعليمه الثانوي ، ثم التحق بكلية غردون التذكارية ، ثم واصل دراسته الجامعية بلندن وذلك ما بين عام ١٩٥٤ و ١٩٥٧ ثم تلقى دراسة أخرى بجامعة كلومبيا بالولايات المتحدة ، وحضر عدة كورسات دراسية تخصصية . عمل فترة بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية في المعهد الفني ، كان خلالها يشغل منصب كبير المحاضرين ، ورئيسا لقسم الرسم والتلوين ، وقد كانت اغلب اختصاصاته أكاديمية بحتة ..

وقبل ما ينيف على السنتين تخلى عن التدريس بالمعهد ، وهاجر الى المملكة المتحدة نتيجة لظروف خاصة ، وهناك فكرت وزارة التربية والتعليم ان تستغل مواهبه فعينته بمكتب الملحق الثقافي السوداني بلندن ، وظل يباشر خلال وجوده هناك اعمالا ادارية بوصفه مساعدا للملحق الثقافي ، حيث كان مسؤولا عن ادارة شئون المكتب وحساباته لمدة سنتين بالتقريب .. واخيرا تم تعيينه أمينا للمجلس في يوم ١٩ ابريل ١٩٧٢ . وتقديرا لخبراته الاكاديمية مع مكتسباته الادارية ، يتفاءل المهتمون بشئون الفكر ، ويرون انه سيجعل من هذا المجلس صرحا انسانيا عظيما يغمر حياتنا المجدبة الظما بفيض سخي من ضروب الثقافة .

و « الصلحي » كفنان يعتبر من اشهر فناني السودان على الاطلاق بدأ حياته الفنية عضوا مؤسسا باتحاد الفنون الجميلة ، أقام اول معرض له بالخرطوم عام ١٩٦٠ بمفرده ، ثم اشترك في عدة معارض في مختلف اقاليم السودان كما قدم مجموعة معارض في كل من : لندن – ادنبرة – دبلن – باريس – برلين – فرانكفورت – نيويورك – كلكتا – نيجريا – نارويى – الجزائر – وكان يعكس في معروضاته تلك خصائص (مدرسة الخرطوم) وهو يعتبر احد أهم ركائزها .

ومدرسة الخرطوم كما أشرنا اليها في رسالة سابقة باحداعداد مجلة « الآداب » الماضية ، مجرد تجمع لحزمة من الفنانين العاملين في مختلف المناهج والاتجاهات ، لا هدف معينا يضمهم ، ولا اتفاق مبدئيا يربطهم ، سوى النظرة المتقاربة المركزة صوب الجذور الثقافية المحلية ، والاشتراك في نطاق العناصر التي تتكون منها هذه الثقافة . وبمعنى آخر الرجوع الى اصل الثقافة العربية الاسلامية الافريقية ، واستخدام كافة رموزها واشكالها ، ومكوناتها ، الى جانب تطويع الخط العربي في قالب تشكيلي معاصر ، وقد ابتكر تسمية هذه المدرسة وحدد سماتها المؤرخ الدكتور أحمد الزين صغيرون ، المحاضر بمعهد الدراسات الاضافية بجامعة الخرطوم ، بحكم اهتماماته ، وتتبعه لتاريخ الفنون ، ومن أبرز شخصياتها ، بعد « الصلحي » الاساتذة : أحمد محمد شبرين ، وكمالا ابراهيم ، وموسى الخليفة ، ومجذوب رباح ، وحامد العربي ، وحسن الهادي وآخرون ...

وقد يتساءل المرء بحكم ان « الصلحي » كفنان حديث يعيش في هذا الخضم الهائل من التيارات ، والاتجاهات والحركات الفنية التي تتخطى بعضها نسخا وتجاوزا ، ما هو اتجاهه ، وما هو تكوينه الفني.؟

ضمن حوار طويل دار بيني وبينه في مكتبه نفى « الصلحي » انتماءه الى أي مدرسة معينة ، مؤكدا انه لم تكن هنالك روابط في بداية تكوينه الفني تربطه باتجاه من هذه الاتجاهات المصطخبة ، سوى أنه منذ أن فتح عينيه على الحياة ، وجد كل ما يدور حول البيئة التي ترعرع فيها مثيرا للتامل والانتباه : زخرفة الجدران . منحوتات الابنوس وسن الفيل . أواني (القرع) المنقوشة بالنار ، والواح القرآن المزخرفة .. والتصفيف الفريد لشعر بعض قبائل السودان ، حيث تضفر الفتيات الجميلات شعورهن ، مع اضافات للتزيين بالاشرطة ، وحلى الذهب والخرز الملون . كل هذه الانماط والرموز التلقائية التي يصنعها الفنان الشعبي البسيط في مظهره ، العظيم في جوهره ، هو الذي الهمه قيمه اللونية والشكلية ، فعمل على تطويعها بالجهد والمثابرة ، حتى بلورها في مفهوم فني حديث .

وبعيدا عن المدارس الفنية المعاصرة يؤكد « الصلحي » ان معلمه الحقيقي هو هذا الفنان المغمور (ود البلد) . منه بالذات حاول استشفاف مآثر ثقافتنا الاصيلة ، وقيمها التي نحملها في صدورنا .. ومع الصقل والمعاناة والتجربة والمقارنة تجاوزها الى استنطاق التعابير الصامتة والهمس الذي تحجر على الشفاه في اعمال تشكيلية مجسمة.

ونستطيع ان نقول ان « الصلحي » يبدو من خلال رؤيته هذه يشبه الى حد ما الفنان الايطالي دي كريكو ، والذي وصفه النقاد بان روحه روح شاعر اكثر منه روح رسام ، فهو الذي قال : « نحن يامن نعرف رموز الابجدية الميتافيزيقية نعرف مبلغ انفعالات الحزن والسرور الكامنة وراء باب مقفل ، أو عند منعطف طريق ، أو خلف حوائط غرفة ، أو داخل صندوق مغلق .. » ، ولذلك لا نرى حرجا فيما اذا اقحمناه في زمرة الفنانين الميتافيزيقيين برغم نفيه للانتماء . أو التأثر بالمدارس ، الفنية المعاصرة ، خصوصا وأنه فنان شديد التأثر بالمفاهيم الدينية ، وبكل ما طبقه الانسان منها في حياته اليومية والجماعية ، مثل حلقات الذكر التي يقيمها الدراويش بازيائهم المرقعة ، وقلنسواتهم الطويلة التي تتدلى منها الشراشف ، والملامح الصوفية في السودان تواجهك في كل مكان ، لان آثارها انطبعت في معظم تصرفات الناس وسلوكياتهم : في ايمانهم بالقباب الكثيرة المنتشرة على ضفاف النيل الازرق ، والمزخرفة بالجوخ والنحاس ، وفي انماط العبادات والشعائر الممارسة ، وفي المواظبة على ضرب الطبول (النوبات) في ليال معلومة في الاسبوع ، وفي مدائح المتصوفة المصحوبة برنين الطار ، وهذه الاخيرة ظاهرة لا يني المرء يراها اينما توجه في الميادين العامة وخاصة في ميدان (الامم المتحدة) بالخرطوم ، وحول حلقة الطار تتحلق الجماهير ، بعضهم يغرقون في حالة وجد أشبه بالغيبوبة، وبعضهم يرقصون مع الايقاعات والترانيم ، وكل هذه المظاهر توحي ولا شك للفنان الحقيقي بفيض من احاسيس المحبة والوفاق ، ويصبح الرسم والحالة هذه في رؤية « الصلحي » معادلة خلق موضوعية لمرئيات يومية تنعكس على حواسه بصخبها وهدوئها ، وضجيجها ، وارتعاشاتها ، وعلى الرغم من أن الكثير من هذه المشاهد يظل غائما في تخوم المعنويات الا أن الفنان الاصيل الذي هو من وزن الفنان « الصلحي » يستطيع ترجمتها بلمسات بسيطة . سحرية الى واقع محسوس ، ولا غرابة في ذلك ولا استحالة بالنسبة للفنان الحق ، فحتى كلمات الاغنية الصغيرة يمكن للشاعر المبدع ان يحيلها الى ملحمة

ثرية تحتوي على الكثير ، كما يمكن ان تعبر كلمات قصيرة موضوعـة في اماكنها عن ماساة معقدة .

تلك هي اذن رؤية « الصلحي » وعوامل تكوينه المسنودة بمرئيات البيئة الفنية بالرموز والتي ترعرع في احضانها ، حيث تغص جـدران الحجرات بملصقات من الصور : ابو زيد الهلالي ، والزناتي خليفـة، والزير سالم ، وعنترة ،والجساس ، والبراق النبوي،الشريف،والحسن والحسين ابني فاطمة الزهراء . ومن حول كل ذلك نسيج من ضفائـر السعف الملونة المصبوغة (بالتفتاة) ، وانماط الحلى المصنوعة مـن الذهب وأساور الفضة والعاج ، والاقداح المزخرفة المنحوتة منجذوع الاكاشيا نيلوتكا والمهوقني .. ان جميع هذه المظاهر الشعبية الطبيعية والمصنوعات البسيطة اليدوية ، والتي لا يابه بها الكثيـرون ، ولا يعيرونها اهتماما ، استرعت تفكر « الصلحي » ، حتى وصل عبرهـا الى حلول أريبة ، ونتائج ابداعية نادرة ، انفرد بها دون سائر الفنانين المنضوين ضمن اطار (مدرسة الخرطوم) ، وبذلك تمكن من ايجاد عالم خاص به ، احس فيه بالراحة الحقيقية .

تلك نبذة موجزة عن الرجل الذي،تبوأ امانة مجلس الآداب،والفنون، مع انطباعة عن تكوينه الفني ، خرجت بها أثر مقابلة عابرة تمت،بمكتبه. بينما كنت اختزن في ذهني اسئلة عديدة حول مسائل تتعلق باعمـال المجلس ، وفي نفس الوقت تثير جدلا كثيرا .. من بين،تلك المسائـل ان من ضمن ما استهل به المجلس اعماله تاسيس جوائز تقديريـة ، وتشجيعية ، وتكريمية قد تتم ترشيحات مستحقيها من قبل لجان تنبع من شعب المجلس نفسه ، وقد دار لغط هنا وهناك بين صفوف الادباء والمهتمين بشئون الثقافة .

ولكل منهم رأيه ووجهة نظره في الكيفية التي ينبغي ان تتم بهـا عملية الترشيح والتوزيع وما الى ذلك ، وكمثال على ذلك يرى الاديب عبدالله حامد الامين ان لا يكون حجم الجوائز – اولا – وفي بدء نشاط هذا المجلس اضخم من امكاناته المبذولة في الجوانب الاخرى التـي تقتضي التركيز في هذا الطور ، كقضية النشر ، ورعايته وتنشيط الاعمال الادبية والفنية على اوسع نطاق . لان انشاء الجوائز وتوزيعهـا قبل توسيع قاعدة النشر وتقديم اكبر قدر من الاعمال الادبية والفنيـة سيكون بمثابة الحرص على الكماليات قبل توفير الضروريات . وليس القصد من ذلك تاخير الجوائز لاعوام أخرى بقدر ما نقصد ان لاننشيء السقف قبل تاسيس الارضية واقامة (الحوائط) الاساسية .

الخرطوم

حسب‌الله الحاج يوسف

قرات العدد الماضي من الاداب

– تابع المنشور على الصفحة – ١٥ –

كثيرة من النقاد في هذا التيار لا تزال تتناول العمل الفني بذهنية الرجل السياسي ، او عالم الاجتماع ، فتناقش هذا العمل سياسيا ، وطبقيا ، كما لو ان هذا العمل مجرد راي سياسي ، او موقف طبقي ، دون اعتبار لخصوصية العمل الفني ، ودون رؤية (نقدية – فنية) لبنائية هذا العمل (كواقع فني) بالدرجة الاولى ، له جذوره واصوله – بالطبع – في الواقع الموضوعي ، ولكنه ، على كل حال ، ليس مجرد انعكاس آلي لهذا الواقع ، ولا هو حتى مجرد ترجمة ، بالصور والرموز ، للواقع أو للموقف السياسي والطبقي ، بل هو اكثر من اعادة خلق الواقع ، انه منذ يتكون ، كواقع فني ، يصبح هو واقعا موضوعيا ، مضافا ، استثنائيا وفريدا ومن نوع خاص . لهذا فان أية دراسة لهذا العمل الفني خارج نوعيته الخاصة هذه ، خارج بنائيته المميزة ، تصبح دراسة عن « علاقة » هذا الاثر بالواقع السياسي أو الطبقي ، وليست دراسة للاثر الفني ككل ، وبوصفه فنا بالدرجة الاولى .

هل خرجنا عن الموضوع ؟.. لا اعتقد .

ذلك ان مقالة عبد الكاظم عيسى تطرح وتورد بعض الاستنتاجات والتعاريف والاقوال ، في « الواقعية الاشتراكية » ، نرى انها لا تزال تدور في اطار التعميمات المجردة ، أو الاحكام الوحيدة الجانب ، أو الآلية في الاكتفاء بالتفسير السياسي للعمل الفني .

فلنحاول ان نطرح للنقاش ، من جديد ، بعض هذه القضايا :

يورد الكاتب قولا للدكتورة سعاد محمد خضر جاء في كتاب لها بعنوان « الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون الاشتراكيون » . وهو يورده في معرض التسليم به ، لا مناقشته . هذا القول يتخذ صيغة التعريف المسلم به .. تقول : « .. والواقعية الاشتراكية هي طريقة فنية ابداعية للتعبير عن الواقع عبر افكار الاشتراكية ، انها مفهوم الانسان الجديد والبطل الايجابي للعصر » .. (جاء هذا القول في الصفحة ٩٠ من الكتاب المذكور) .

لا أعتقد ان هذا (القول – التعريف) هو صياغة خاصة للدكتورة سعاد خضر .. ذلك ان الكثيرين من النقاد ، والادباء ، اصحاب هذا الاتجاه ، في بلادنا العربية ، وفي غيرها ، سجنوا انفسهم ضمن هذا الفهم الضيق لمعنى الواقعية الاشتراكية . ونتجت عن هذا الفهم احكام تعطي صورة متزمتة وضيقة وفقيرة ، وغير صحيحة ، عن النتاج الفني ، وعن المواقف النقدية ، لاصحاب هذا التيار ، في بلادنا العربية والعالم .

فاذا حصرنا الواقعية الاشتراكية بكونها ، مثلا ، « طريقة فنية ابداعية ... » وحاولنا ان نرى – من خلال هذه الصيغة – الى واقع النتاج الفني ، هنا وفي العالم ، المندرج تحت هذا العنوان ، لراينا ان هذا النتاج اغنى ، واكثر تنوعا ، واوسع بكثير وبما لا يقاس ، من ان ينحصر في « طريقة فنية ابداعية » واحدة !.. قد نستطيع القول ان « الرمزية » هي طريقة فنية ، او ان « السريالية » هي طريقة فنية ورؤيا معينة ، وان « التعبيرية » قد تندرج في هذا الاطار .. (رغم اننا لا نوافق اصلا على الحسم في مثل هذا التصنيف) ولكننا لا نستطيع القول ان الواقعية الاشتراكية هي « طريقة فنية » ، لسبب بسيط ، واقعي ، وملموس ، هو : ان النتاج المندرج تحت هذا العنوان العام لا يتجلى في طريقة فنية واحدة معينة .. بل اكثر من هذا نقول : ان هذا النتاج يحتوي على اعمال فنية صيغت باشكال « رمزية » وحتى « سريالية » ، واعمال اعتمدت طريقة السرد والحدث المتنامي ، واعمال مركبة بشكل مونتاج سينمائي ، واعمال اتخذت الشكل الملحمي ، واعمال تجلت على شكل أسطورة ، ومئات وآلاف الطرق الفنية المختلفة ، وحتى المتناقضة ، نراها ضمن هذا النتاج الفني ، المتنوع ، الواسع ، على نطاق العالم ، والمندرج تحت هذا العنوان العام « الواقعية الاشتراكية » .

ان طريقة آيتماتوف ، مثلا ، وخصوصا في اعماله التركيبية وشبه الرمزية الاخيرة ، جاءت تختلف تماما عن طريقة شولوخوف السردية والملحمية معا .. وطريقة المخرج السينمائي ايزنشتين في ديالكتيك الصورة والمونتاج ، تختلف كذلك عن سردية المخرج غراسيموف مثلا .. وكما جاء في حديث لسيرغي سميرنوف مع مجلة « الطريق » (العدد ٥ و ٦ سنة ١٩٦٨) فان « فالانتين كاتايف ، مثلا ، في مؤلفاته الاخيرة اعطانا أشكالا طريفة ومعاصرة جدا تختلف عن الكتاب السوفيات الآخرين . فلكل أسلوبه الخاص واشكاله المبتكرة : فطريقة يوري نغيبين تختلف كليا عن طريقة ايلينا غريكافا ، وطريقة غريكافا تختلف كليا عن طريقة كازاكوف ، وطريقة هذا تختلف عن طريقة اكسيونوف او طريقة بلاتونوف ، وهكذا » ... واذا نظرنا الى النتاج الفني العربي المندرج تحت هذا العنوان نجد ان لكل كاتب اصيل طريقة فنية تختلف تماما عن طريقة كاتب اصيل آخر ، رغم ان الفهم الآلي للواقعية الاشتراكية مارس تأثيرا سيئا ، خلال فترة سابقة ، في افقار الطرائق الفنية لكتاب هذا الاتجاه ..) .

... وبالفعل ، فان فهم الواقعية الاشتراكية بوصفها « طريقة فنية .. الخ » كاد يحصر النتاج الفني لكتاب هذا الاتجاه ، بالسرد التراكمي للاحداث في القصة والرواية ، وبالتنامي البسيط للصورة ، وللمعنى ، في الشعر !.. وخطر هذا الفهم انه يمنع الاكتشاف ، وبالتالي يقتل الابداع الحقيقي ، والاصالة ، ويقيم حاجزا سميكا بين الاديب وبين واقع ان الفن الاصيل هو دائما عملية اكتشاف ، وهو دائما اضافة جديدة لما سبق .

وعلى صعيد النقد ، أدى هذا الفهم الضيق للواقعية الاشتراكية ، الى تعسف في الحكم على اعمال أدبية هامة لمجرد ان طريقتها تختلف عن التصور الخاطىء للطريقة التي الصقت بالواقعية الاشتراكية !!

ماذا يجمع ، اذن ، بين هذا « الواقعي الاشتراكي » وذاك من الاتجاه نفسه ؟.. لقد رأينا ان « الطريقة الفنية » الواحدة لا يمكن ان تجمعهما ... فالطرق الفنية تكاد تكون بعدد الكتاب انفسهم !

واضح ، من خلال تاريخ ظهور تعبير « الواقعية الاشتراكية » ، ومن خلال ايراد أسماء الكتاب الذين يصح ان يندرجوا تحت هذا العنوان ، ان هذا التعبير يشمل ، اساسا ، الكتاب والادباء والفنانين الماركسيين او الاشتراكيين بشكل عام . هذا يعني ان هؤلاء الكتاب والادباء والفنانين ينطلقون في أعمالهم الفنية ، كما في حياتهم ، من (موقف) عام تجاه الناس والاشياء والاحداث ... هذا الموقف الماركسي ، الواعي لطبيعته الطبقية ، هو ما يميز كتاب الواقعية الاشتراكية عن الآخرين . ومن شان هذا الموقف ان يغني رؤية الفنان لحركة الواقع ، فيراها في شمولها وتعقدها وترابطها وخصوصا في تطورها الثوري . هذه الرؤية الجديدة والفنية لحركة الواقع ، والمستندة الى موقف طبقي اساسا ، تتجلى ، عند الفنان ، في طرائق واشكال وأساليب وبنى لا يمكن ان يحدها خط واحد ، ابيض او اسود ، ولا اطار محدد مهما يكن واسعا ، فكما ان الحركة لا حدود لاشكال تجليها في الواقع ، فان حركة الواقع في الفن ، لا يمكن ان تحدها « طريقة فنية ابداعية » .. واحدة ..

... فالواقعية الاشتراكية ، اذن ، ليست « طريقة فنية

ابداعية .. الخ » .. ولا هي مذهب ادبي محدود .. بل هي (موقف) .. بمعنى ان النتاج الفني ، والنقدي ، للكتاب والادباء والفنانين المنطلقين من موقف ماركسي طبقي تجاه الناس والاشياء والاحداث ، ان هذا النتاج ذا الطرائق الفنية المتعددة والمتنوعة والمختلفة ، يؤلف بمجموعه تيارا مميزا في الحركة الادبية والفنية في بلادنا العربية وفي العالم ، أطلق عليه اسم « الواقعية الاشتراكية » .

★★★

على ان هذا المفهوم العام للواقعية الاشتراكية ، تفرعت عنه ، عندنا وعند غيرنا ، عدة مفاهيم ورد بعضها في مقالة عبدالكاظم عيسى، وتحتمل ايضا بعض النقاش ، سواء على صعيدها النظري ام على صعيد التطبيق والواقع الملموس للنتاج الادبي نفسه في بلادنا :

... وأول ما احب ان اشير اليه هو ذلك « التلخيص » الذي قدمه عبد الكاظم عيسى للاسس التي يعتمدها هذا الاتجاه النقدي (الواقعي الاشتراكي) في الادب العربي .. فهو يقول انه استخلص هذه الاسس من خلال رصده لما قدمه هذا الاتجاه النقدي من نتاج ، خاصة في العراق . وقد حصر الكاتب تلك الاسس بالنقاط التالية :

١ ـ تحليل الواقع الادبي من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي، ومدى مشاركة الاديب في وعي وتغيير الواقع ، على اساس ان المضمون في الفن هو : الواقع الذي يعكسه الفنان في ضوء نظرة الى الكون شاملة ، وفي ضوء مثل اجتماعية عليا .

٢ ـ محاربة الفكر الرجعي بكل اوجهه ، وفضح الاساليب التي يتغلغل فيها بين ثنايا العطاء الادبي .

٣ ـ مطالبة الاديب بالالتزام الثوري ، وتخطي عقبات التخلف الفكري ، والتهرب والضياع المستورد ، والوقوف امام مهماته الجديدة موقفا فاعلا ، في صف الجماهير الكادحة ، وفي صف الثورة المستمرة.

٤ ـ التاكيد على أثر العمل الابداعي ، وما يحققه هذا الاثر في نفوسنا ، بفضل الصور والكلمات والايقاع .. الخ » « وان يثير في خاطرنا حوادث وافكارا من شانها ان تبعثنا مع شيء او ضده » .

٥ ـ التاكيد ايضا على الوحدة الدينامية للعناصر المكونة للعمل الادبي .. فالمضمون الجيد ، اذا لم يطرح باسلوب وشكل جيدين ، يصبح عملا كروكيا ، لا يؤدي الدور الذي يلتزم القيام به ، ولهذا يؤكد الاتجاه ، ان هذا الاساس غير منفصل عن الاسس الاخرى التي سبقته .

★★★

واضح ان هذا التلخيص للاسس التي « تمثل اتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد » يدل على ان هذا الاتجاه النقدي اقرب الى دراسة المضمون والمعنى الاجتماعي والسياسي للعمل الادبي ، منه الى دراسة العمل الادبي نفسه ، من الداخل ، كواقع فني اساسا ، وكبنية جديدة صار لها حياتها الخاصة وقوانينها الخاصة ايضا ، رغم ان اصولها الاولية موجودة في الواقع الموضوعي الاجتماعي الذي مارس تأثيره على الفنان.

ولعل الخطا هنا ليس خطا الكاتب الذي لخص لنا اسس هذا الاتجاه بقدر ما هو خطا الكثير من كتابات بعض ممثلي هذا الاتجاه في بلادنا العربية .. ويبدو ان كتابات هؤلاء جاءت ، في البدء ، بمثابة ردة فعل على اولئك النقاد التقليديين الذين كانوا يدرسون العمل الادبي كانه معزول ومقطوع الاصول والجذور ، وليس له علاقة لا بالمجتمع ولا بالصراع الاجتماعي ولا بالعصر ولا حتى بالثقافة المعاصرة له .. فجاء نقدهم شكليا وعاجزا حتى رؤية العلاقات الداخلية للعمل الفني ، وظل عند حدود التحدث عن : المحسنات ، والبديع ، والجزالة ، والصور ، والسبك اللغوي ، ومطابقة المباني للمعاني ،.. الى اخر هذا النوع من الوصف الخارجي الذي لم يفهم اساسا مسالة الشكل في البنية الفنية ..

ثم برز ممثلو اتجاه الواقعية الاشتراكية ، فجاءت بعض كتاباتهم كردة فعل على هذا النوع النقدي الخارجي ، قافزين بهذا الى الجانب الاخر ، مركزين الحديث على : المعنى الاجتماعي والسياسي للعمل الفني ، ودور هذا العمل في المجتمع والثورة ، والاتجاه الكفاحي او الانهزامي لهذا العمل ، الى اخر هذه المفاهيم التي تصف منابع العمل الفني ، والمصب الذي يتوجه اليه ، وتدور (حول) العمل الفني نفسه، دون محاولة جدية للدخول الى البنية الداخلية لهذا العمل ، كوجود خاص مميز، صار له استقلاله النسبي عن المنابع، وعن المصب ، وحتى عن الفنان نفسه ، مبدع هذا العمل .

ورغم القيمة الكفاحية ـ السياسية لهذا النوع النقدي ، وقيمته الفكرية كشكل من اشكال البحوث الاجتماعية عن دور الادب والادباء في المجتمع .. فلا بد من القول ـ او الاعتراف على الاصح ـ بان القيمة (الادبية ـ الفنية) لهذا النقد جاءت باهتة جدا ، واحيانا معدومة ، واحيانا كان الاكتفاء بالتفسير السياسي ـ الاجتماعي للعمل الفني يؤدي ايضا الى خطأ سياسي في الموقف من الادباء والفنانين.

وحتى لا اتهم باعطاء لوحة سوداء عن هذا الاتجاه النقدي ،الذي انا منه اساسا ، لا بد من التأكيد هنا ان كثيرين من الممثلين الجدد لهذا الاتجاه ، في العراق والبلاد العربية الاخرى ، ومن بعض الذين استطاعوا تجاوز النظرة الوحيدة الجانب ، اخذوا يتعاملون مع النتاج الادبي ، بروح جديدة ، اكثر عمقا ، واكثر استيعابا لموقف الواقعية الاشتراكية ، في الفن ، وفي النقد ، وفي السياسة كذلك .

★★★

.. ومسالة « البطل الايجابي » في الواقعية الاشتراكية ؟

هنا ، لا بد لممثلي هذا الاتجاه من النقاد ان يتفاهموا حول حدود هذا المفهوم ، وحول اشكال تجليه ، وحول تطبيقه ـ نقديا ، وفنيا ـ في الحركة الادبية عندنا .

ذلك ان النقل الحرفي لهذا المفهوم ، والتطبيق الضيق التعسف له على ادبنا العربي ، ادى ـ في النقد طبعا وليس في الواقع ـ الى طرد اعمال ادبية قيمة ليس من دائرة الفن فقط ، بل من دائرة الاتجاه التقدمي اساسا ، ثم تصنيف هذه الاعمال انها « رجعية » او هي في احسن الاحوال « برجوازية صغيرة » .. لمجرد ان البطل فيها لم يكن ايجابيا ، ولم يكن اشتراكيا لما نريد ، نحن ، لا كما هو في الواقع !!

لا بد من التفاهم ، اولا ، على ان الاحكام النقدية ، والنظريات النقدية ، تنبع ، من دراسة الاعمال الفنية الابداعية ، اساسا ، وليس العكس . ومن الطبيعي ان الكتابات النقدية والنظريات النقدية تمارس تأثيرها في الاعمال الفنية المقبلة ، ولكن التأثير الحاسم في العمل الفني يبقى للواقع الاجتماعي نفسه ولقوانين العمل الفني ، وقوانين حركة تطور الفن .

فاذا اتفقنا على هذا ، وانتقلنا الى واقع الامر ، نجد : ان مفهوم « البطل الايجابي » قد صيغ على اساس وجود نتاج غني ومتنوع من الروايات والمسرحيات والملامح ، ظهر قبل وخلال وبعد انتصار ثورة اكتوبر ، حتى زمن صياغة هذا المفهوم ، في الثلاثينات تقريبا .. وكان البطل الايجابي بارزا في هذا النتاج الفني نفسه ، كما كان في صدر الاحداث الواقعية نفسها . اي ان البطل الايجابي في هذا النتاج الادبي لم يظهر نتيجة تطبيق المفهوم النقدي النظري عن « البطل الايجابي » ، بل العكس تماما هو الصحيح : لقد صيغ هذا المفهوم استنادا الى النتاج الادبي نفسه وبعد زمن طويل من ظهوره . مع العلم ان هذا المفهوم لا يشترط ان يكون « البطل الايجابي » ، بالضرورة، هو الشخصية الاساسية في العمل الفني .. اكثر من هذا : ان البطل الايجابي لا يظهر ابدا كشخصية روائية ، في العمل الروائي العظيم « اسرة ارتامانوف » لمكسيم غوركي ، ولا في روايته العظيمة الثانية

« كليم سامفين » ، حيث الشخصية الاساسية هي المثقف البرجوازي القلق المعذب الضمير والذي يريد ان يتغير الواقع ولكنه يخشى الثورة ، ويرجوها .

المهم ، في أدب « الواقعية الاشتراكية » ، هو : الموقف العام، التوجه العام للعمل الفني ، والتأثير الايجابي العام له ، وليس مقدار « الايجابية » في هذه الشخصية الروائية او تلك . بل قد يكون الطابع العام لجميع شخصيات الرواية هو النزوع السلبي ، ويكون الموقف العميق في هذا العمل هو موقف ثوري ، اساسا ، شأن الاعمال الفنية الاصيلة .

من هنا اجدني غير مقتنع بالقول الذي اورده عبدالكاظم عيسى نقلا عن كتاب محمد الجزائري ، ـ « عندما تقاوم الكلمة » ـ من « ان البطل الجديد في ادبنا العربي هو : الفدائي الثوري » رغم ان الجزائري يضع هذا القول كأفق ، ولكنه يورده في معرض الحديث عن مفهوم « البطل الايجابي » في الواقعية الاشتراكية . والذي اخشاه ان تطبيق هذا المفهوم على ادبنا العربي الحديث ، من شأنه ان يطرد ايضا أهم الاعمال الادبية العربية الحديثة من دائرة الادب الثوري ، لان هذا « البطل الايجابي » ليس هو الشخصية الاساسية في هذا النتاج، ووجوده لا يزال باهتا جدا ، واستطيع القول ان « الشخصية الاساسية » او البطل الاساسي في اكثر النتاج الادبي العربي هو : الارهاب ، والشعور بالمطاردة ، والقلق ، والغضب ، وعدم الامان.. واستطيع القول ايضا ان العديد من هذه الاعمال الادبية بملك الصفة الثورية بقدر ما يتجلى فيه الصدق الفني ، والغضب للانسان الذي يتعرض للاذلال والارهاب والسحق .

ان واقع وجود ملامح للبطل الثوري في الادب العربي الحديث، وضرورة تنامي هذا الوجود مع تنامي الحركة الثورية في الواقع ..ان هذا لا ينبغي ان يحجب امام النقاد الثوريين الصفة الثورية للادب الذي تبرز فيه الشخصيات المأزومة ، والمستلبة ، والقلقة ، والخائفة ، والمتخاذلة ، والشريرة ، وهي شخصيات موجودة على نطاق واسع في بلادنا ، بل ان ملامح بعض هذه الشخصيات قد تشكل احيانا الوجه الاخر لبعض الابطال الثوريين انفسهم ، وهذا واقع شهدناه ونشهده.. المهم هنا ليس نوعية الشخصيات ، ولا حتى الموقف الظاهر للاديب نفسه .. المهم هو ما يكشفه ادبه من حركة الواقع وتعقيداته ، ومدى صرخة الاحتجاج الفنية الصادقة في هذا الادب ضد واقع الاضطهاد والظلم والاستلاب والعلاقات غير الانسانية .

★★★

وبعد ...

هذه ملامسة لبعض ما ورد من مفاهيم خلال مقال « الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي الحديث » لعبدالكاظم عيسى .. لم يكن الهدف منها اجراء مناقشة تفصيلية حول انجازات واخطاء هذا التيار الاساسي في النقد العربي ، بقدر ما كان طرحا للقضايا ودعوة الى الحوار بشأنها .. ذلك ان العمل في اتجاه تعميق هذه المفاهيم لم يعد مسالة نظرية فقط ، بل هناك محاولات جدية في هذا الاتجاه، ليس على اساس الكلام النظري المجرد ، بل من خلال دراسة الاعمال الادبية العربية نفسها .. ولعلني اطمح ان يلتقي بعض ممثلي هذا الاتجاه من النقاد العرب ، في ندوة لبحث علمي مشترك ، بهدف تبادل التجارب والاراء ، وتوضيح نقاط الانطلاق ، خصوصا حول القضايا والمفاهيم التي أسيء تفسيرها واستخدامها وتطبيقها كما أسيء التعليق عليها من قبل الاخرين ..

★★★

نحو أدب عربي ملتزم

كثيرا ما استخدمت كلمة « التزام » لدى الحديث ، في بلادنا، عن « الواقعية الاشتراكية » او الادباء والنقاد الماركسيين . والواقع ان هذه الكلمة التي استخدمها سارتر كثيرا ، وشاعت عندنا من خلال كتاباته ، والكتابات عنه ، لم يستخدمها النقد الماركسي ،بشكل عام.

فان مجرد نعت الاديب بانه « ملتزم » توحي بحدث خارجي ،وبصفة ازعم انها خارجة عن طبيعة الابداع الفني . فالاديب الاصيل لا «يلتزم» بقضية ، كمن يكتب عقدا بينه وبينها ، امام الشعب ! .. بل ان هذا الاديب ، عندما يتبلور موقفه الاجتماعي ويتجلى في فنه ،تكون القضية قد صارت هي ذاته وليست خارجة عنه ولا هو « ملتزم » بها .. والموقف الاجتماعي ليس مسالة « التزام » .. فالموقف هو الانسان ذاته ..من هنا ،فان الماركسية تركز الحديث على موقف الفنان،المتبلور في نتاجه ، ولا تتحدث كثيرا لا عن « الالتزام » ولا عن « الالزام »..

ولقد اغراني بهذا الايضاح ، ذلك القول الذي بدأ به الاستاذ احمد محمد عطية دعوته الى « ادب عربي ملتزم » ، فهو يقول : « ان الاديب العربي مطالب (اليوم) بالالتزام اكثر من اي وقت مضى .. » .. لماذا اليوم ؟ لماذا ليس بالامس .. أو غدا ؟. هذا يوحي بان مسالة « الالتزام » اشبه بثوب خارجي يضفيه الاديب (اليوم)على ادبه « لان الامة العربية تواجه معركة المصير » .. وقد ينزعه عن ادبه (غدا) عندما تنتصر الامة في معركتها ..

اريد ان اقول : ان الموقف الاجتماعي للفنان ـ او « التزام » الفنان كما يجب اصحابنا القول ـ لا يختلف ، لا بالنوع ولا بالدرجة، لا قبل المعركة ولا خلالها ولا بعدها،اذا كان هذا الموقف قد تكوّن في اعماق الفنان أصلا ، فهو يخوض معركة مستمرة لاجل الحرية والتقدم ، قبل معركة المصير وخلالها وبعدها ، وبعد انتصار الثورة.

لذا ، فان دعوة الاديب الى « الالتزام » ـ اذا سلمنا بهذا التعبير ـ هي دعوة مطلقة ، فلا ترتبط بفترة معينة .. هذا اذا سلمنا ،أصلا، بان بامكان الاديب الاصيل ان لا يكون « ملتزما » ، في ادبه ، ثم يقتنع « فيلتزم » !..

نعود الى اساس الدعوة ـ ولا نتحدث عن النوايا الطيبة ، فواضح من المقال ان الكاتب متألم جدا من واقع الهزيمة ويتطلع الى تعبئة جميع الجهود من اجل النصر ـ ولكننا نحب ان نتساءل عن مدى انطباق تفاصيل هذه الدعوة على واقع حركتنا الادبية نفسها.

واذكر ان رواد النقد الواقعي الاشتراكي ، منذ الاربعينات ، وخصوصا في الخمسينات ، تحدثوا عن مهمات الاديب ، وضرورة ادراكه مسؤولياته ، والدور النضالي للادب ، وعدم صحة فكرة«حياد» الاديب ، والتاكيد ان الاديب متحيز ، وتفسير معنى الانحياز ، واتجاهه ، في الادب .. الى اخر هذه الاحاديث التوجيهية التي قد تكون ضرورية في زمنها ، ولكن معانيها قد استهلكت ، طالما هي في المجرد ، وبدون تطبيقات ملموسة .. وهكذا برزت ضرورة ان يصار الى دراسة الاعمال الادبية نفسها ، واستخلاص احكام ومواقف نقدية منها ، بعيدا عن سلسلة الـ « يجب ... على الاديب كذا .. ويجب .. ويجب .» هكذا بشكل نصائح وتوجيهات مجردة .. لقد كان فضل هذه « التوجيهات » او « التوجّهات » في البداية انها اثارت معركة كان لا بد منها على عتبة مرحلة جديدة في الادب والنقد .. وصار لا بد لنا نحن ـ في ايامنا ـ ان نستفيد من محصول تلك المعركة ، ونلتقط حركتها التقدمية الاساسية ، ونترك مختلف السلبيات التي وقعت فيها ، ومنها ـ خصوصا ـ الحديث النصائحي، المجرد ، حول مهمات الاديب وواجباته ، وكيف يجب ان يكون ادبه.. الخ .. ثم نوجه الاهتمام الى دراسة النتاج الادبي نفسه .

استطيع القول : ان الطابع العام لمقالة الاستاذ احمد عطية هو نفسه الطابع الذي تجاوزته المرحلة من زمان .. وان دعوته الحارة والصادقة الى « الالتزام » تأتي الان متأخرة .. ليس بمعنى ان غيره سبقه زمنيا الى هذه الدعوة . بل

بواقـع ان نتاج الادب العربي الحديث ، بشكـل عام ، غير بعيد عـن « الالتزام » كمـا يتصوره الكاتب ، وغير بعيد عـن المعركـة الحقيقية التي تخوضهـا شعوبنـا العربية .. لان هـذا النتاج ـ بخطه العام ـ انمـا يعبر بمأساوية عن حدة التمزّقات التي تعانيها الجماهير العربية ، والمناضل العربي المضطهد ، والفرد العربي المنسحق المسلوب الحرية .. ولعل هـذا الادب يشكل أعنف صرخـة احتجاج ، منذبداية حركة التحرر العربية ، ضد كل العرافيل ، والضغوط ، التي لا تزال تمنع الجماهير العربية ان تأخذ قضيتهـا بيدها ، والتي تضطهـد المناضل لانه يناضل ، وتذبح الفدائي لانه اختار طريق الفداء ، وتمنع حتى الاديب ان يقول كلمته بملء حريته ..

وأنا اعتقد ان الاستاذ أحمد عطية ، لو سلك الى دعوته الحـارة المخلصة هذه طريق الدراسة الملموسة للنتاج الادبي العربي نفسه في هذه المرحلـة لخرج باستنتاجات اخرى ، منها : أن معظم هذا النتاج الادبي « ملتزم » بشكل او بآخر ، وان هزيمة حزيران ـ خصوصا ـ تطبع هذا النتاج بشكل حاد ، وبارز ، ومأساوي .. ولكان فسّر لنا : لماذا يشعـر الاديب العربي بالاختناق ؟ ولماذا لا يقـول رأيه بوضوح وصراحة وشجاعة ؟ ولماذا نصطدم كثيرا بالتناقض بيـن سلـوك بعض الادباء وافكارهم ؟.. ثم لماذا يلجأ بعض الادباء والشعراء العرب الـى الرموز والاساطير ، وينطبع نتاج البعض الآخر بالتعقد والغموض ؟ لو سلك الكاتب هذا السلوك لجاءت مطالبته بأن يكون الاديب العربي اكثر شجاعـة واكثر صلابة في الموقف، وبالتالي أكثر وضوحا في التزامه .. لجاءت هذه المطالبة طبيعية بقدر مـا هي مستخلصة من واقـع النتاج الادبـي نفسه . وليسمن خلال محاكمة ذهنية حـول واجبات الاديب ومهماته ودوره .. الخ .. ادت بالكاتب الى وضع مهمات امـام الادباء العرب هي مهمـات حركة تحرر واسعـة بكاملها ، ومهمـات احزابثورية تحضّر لتغيير بنية المجتمع كله .. والادباء (جزء) فيهذه الحركة،مشعل من مشاعلها،صرخة من صرخاتها،ونتاجهمبعض عواملالثورة وبعضتجليات النزوع الثوري .. فلا تطلبوا منهم،هم،أن يقوموا بمهمات حركةالتحرر كلها ، خصوصا اذا كانوا معرّضين للاضطهاد حتى من بعض فصائـل حركة التحرر هذه ، وحتى تحت شعارات الحرية والاشتراكية .

واخيرا .. استخلص من هذا كله ان شعار « نحـو ادب عربـي ملتزم » صار لا بد ان يستكمل ، أو يستبدل ، بشعار اخر هو :

« نحو نقد ادبي عربي ملتزم بدراسة النتاج الادبي نفسه بشكـل ملموس ، وغير متعسف » .

★★★

ملف المربد .. والجمهور

... الاستاذ سامي خشبة ، في مقاله النقدي لملف مهرجان المربد ـ المنشور في العدد الاسبق من « الآداب » ـ يخرج من أفق الكلام المجرد ويدخل في خضم الكلام عن الواقع الملموس ،من أدب ، وبشر .

ولكن صديقنا سامي بالـغ جدا في الالتصاق بالملموس كمـا بالغ صديقنا احمد عطية في البقاء ضمـن دائرة الكلام المجرد .

والواقع أن الاستاذ سامي خشبة قد اختار للحديث عن مهرجـان المربـد الشعري زاويـة هامة جدا ، وطريفة ، وتدل على عمق النظـرة الى كيفيـة نقد المهرجانات الشعرية .. فهـو قد نظر الى قصائـد المهرجان وابحاثه من زاويـة العلاقـة بالجمهور ، طالمـا ان اصحـاب هـذا الشعـر اختاروا أن يلقوه امـام جمهور فلا بد من رصد العلاقة التي تنشأ ، خلال الالقاء ، بيـن الشاعـر وهذا الجمهور ، سـواء كانت سلبيـة ام تفاعلية ايجابية .

ولكن الكاتب ، وقد اختار أن يرصد هذه العلاقة ، كزاوية نظـر جديدة ، لا تكتفي بالحديث عن الشعر بل ايضـا عـن مستمعي هـذا الشعر .. وقع بمـا وقع به غيره ، فركز حديثه على انفعالات الجمهور امـام القصائد باكثر مما تحدث عن القصائد نفسها ، وعن الشعر .. ثم بالـغ في هذا الى درجـة الاستنتاج بأن انفعال هذا المستمع او ذاك بهذه القصيدة أو تلـك ، محكوم بالطائفـة التي ينتمي اليهـا المستمع والشاعـر !. الطائفـة الدينية اولا : شيعية ، سنيّة ، علوية ،درزية، صائبية ، مارونية ، كاثوليكية الخ .. و « الطائفة » السياسية ثانيا: بعثيـة ، شيوعيـة ، ناصرية ، قوميـة ، اخوانية .. الخ .. فالمستمع ـ حسب استنتاجات الكاتب ـ يصفق لتكوينه الطائفي هذا ، وليس للشعر ، من خلال ردود فعل سريعـة تجاه مفردات معينة تحرك فيـه وترا شبـه غريزي !..

بالطبع ، لا يمكن انكار تأثير « التكوينات الطائفية » على ردود فعل هذا أو ذاك .. ولا يمكن ايضا ان ننكر ان تعصبية هذه « التكوينـات الطائفية » هي من عوامل استمرار التخلف بعد ان كانت نتائجه . ولكن اطلاق الحكم بهـذا الشكل على جمهور جاء يستمع الى الشعر ، وفـي العراق ، حيث الجمهور تعوّد ان يتجاوب مع الشعر حتى الاستشهاد ، هذا الحكم ارى فيه ـ أيضا ـ نوعا من رد فعل متسرع اكثر مما أرى فيه استنتاجا علميـا واقعيـا .

ولن أقول ان دليلي على هذا هو اهتمامي ايضا برصد هذا النوع من العلاقـة بيـن الشاعر والجمهور ، في مختلف مهرجانات الشعـر التي حضرتها ، سواء في العراق ام سوريا ام لبنان .. بل انني اتناول الدليل من حديث سامي خشبة نفسه ، قال :

« ... وكان من المدهش فعلا ان يستقبل اسم شاعر معينبعاصفة من التصفيق ، الامر الذي يدل على أنه معروف للجمهور البصري ، ثـم يتضح فعلا انه من البصرة او منضواحيها ، وانه من مشايخ الشيعة ، ثم يلقي الشاعـر قصيدة عمودية رديئة في مدح الحسين .. ثم يخبـو حماس الجمهور ، ويفتر ، مع اتضاح رداءة الشعر ، أو رداءة صياغـة الشعارات ، وتنتهي القصيدة مع تصفيق عشرة او عشرين ... ولكـن تودع الشاعر عاصفة اخرى من التصفيق عند خروجه منالباب الفاصل بيـن المنبر والقاعـة .. » .

هذه الحادثة استنتج منها ما يلي :

اذا رأى سامي خشبة في التصفيق العاصف الاول دليلا على انـه تصفيق للصفـة الشيعية للشيخ .. فانا ارى في التصفيق الفاتر خلال القصيدة وفي نهايتها ، طالمـا ان القصيدة رديئة ، دليلا عن سلامةتذوق الجمهور وقدرته على الخروج من سجن « التكوينات الطائفية » ..

واذا رأى الكاتب في التصفيق العاصف النهائي تأكيدا للنزوع الطائفي عند الجمهور ، فانني كمراقب موضوعي للحدث لا أستطيع ان اغفل واقعا اشد وضوحا ـ وهو الواقع الغالب في النهاية ـ : ان الجمهور حكم على القصيدة بالسقوط بعد ان لمس انها رديئة .

في احدى فقرات هذا المقال حول علاقة الشاعر بالجمهور ،ينتقد سامي خشبة محاولة تصور « شعـر انموذجي موجه الـى جمهـور انموذجي » .. ويقول ان المطلوب هو الحديث عن الشعر العربي الموجه الى هذا الجمهور العربي .. وهذا اتجاه صحيح ، وعلمي ، يخرج مـن دائرة التجريد المطلق ليرتبط بالملموس .. ولكن يبدو ان الكاتب غـرق كثيرا وبالـغ جدا في الالتصاق بجوانب من الاحداث الملموسة الـى درجـة انه لم يخرج باستنتاج عام ، لم يعمد الى التجريد العلمي والضروري ، من خلال الحوادث نفسها التي ذكرها في مقاله ، فضلا عن الحوادث التي لم يرها ولم يلمسها ..

هنا يقع سامي خشبة ،الذي عودنا ان ينظر الى الموضوع بشكل اكثر شمولا ، في خطا النظرة الوحيدة الجانب ، هذه النظرة التـي يعرف سامي خشبة جيدا انهـا في اساس ما وقع فيه النقـاد التقدميون ، او ممثلو الاتجاه النقدي للواقعية الاشتراكية عندنا .

هنالك ناحية اخرى ، هامة جدا ايضا ، اشار اليها سامي خشبة:

فقد لاحظ ان بعض الشعراء يعلق اهميـة حاسمة في « نجاح » الشعر، على الالقاء .. وحركات الشاعر خلال الالقاء ، واختيار الكلمات التي تحدث الدوي .. الخ .. ولاحظ ان الالقاء التمثيلي ليس جزءا من الطبيعـة النوعية للمسرح .. وابدى خشيته من هذه الظاهرة وقـال « ينبغي على شعرائنا ان يفكروا في اسلوب التعبير وفي نسيج القصيدة وبنائها بمعزل كامل عن تفكيرهم في « لحظة الالقاء » او في استجابـة الجمهور .. » .. لقـد وضع سامي اصبعه هنا في الجرح تماما .. ذلك ان التفكير في « لحظة الالقاء » خلال « لحظـة الابداع » يؤدي بالشاعـر الى تزييف نفسه والى « الانتهازية الشعرية » ، اذا صـح التعبير ، وتتحول عمليـة الخلق الى عمليـة تنظيم لاستجداء التصفيق.

على ان هـذا لا ينبغي ان يحجب عنا : ان القاء الشعر فن ايضا.. وهو كذلك نوع من التمثيل ، ربمـا يقوم به الشاعـر نفسه وربمـايقوم به غيره .. فهـو كذلك وسيلة تعبير جديدة ، تضيف الى الشعـر كما يضيف الممثل الى النص ..

وقد حضرت بعض المناسبات الشعرية في الاتحاد السوفياتي ، فاستمعت الى الشعر يلقيه الشاعـر نفسه او يلقيه غيره ، بشكـل تمثيلي يضيف الى القصيدة ، بالتأكيـد ، قيمـا فنية وتعبيرية جديدة. وكم اتمنى ان يبرز ويتطـور هذا الفـن عندنا ، ضمـن الشرط الذي وضعه سامي خشبة نفسه : ان لا يفكـر الشاعـر « بلحظة الالقاء » خلال انغماره السعيد في لحظة الابداع .

محمد دكروب

القصص

ـ تابع المنشور على الصفحة ـ ١٤ ـ

يحدث المدير . ويقترح الرئيس على الدينمو ان يكون مديرا فيرفض . لانه صار اسيرا للجبـن .

تتميز هذه الاقصوصة بانها تمنحاثوابا مختلفة لفكرةواحدة.ونماذج متعددة لنمط واحد من البشر . فتبدو مبنية على شكل دوائر مختلفـة الابعـاد دائرة حول محور واحد . كمـا يتميز اسلوبها بالتوتر والشاعرية والرمز في جمل قصيرة موحية بعمق . فكأنمـا الكاتب يرسم بنقاط متلاصقة . لكل منهـا اشعاع قوي .

ولعله من نتائج الرمز ان تاتي الشخصيات غير واضحة الملامح. فاذا استثنينا شخصية « الدينمو » نرى اشباحا بلا معالم . فالفكرة غالبة على الشخصيات . لانهـا هي وحدها المقصودة . فمـن هو صاحب القفص ؟ وما طبيعـة السيد ؟ وما علاقـة السجّان بالسجين ؟ تلـك شخصيات مسلوخـة من علائقها الاجتماعية ، معزولة عن الحياة . انها شخصيات مجردة تجسم فكرتها فقط .. وتؤدي في النهايـه الى العبرة المقصـودة .

٢ ـ العبور الى الضفة الاخرى

« العبور الى الضفة الاخرى » قصة عراقية للاستاذ نعمـان مجيد تتحدث عن الاحقاد القروية في قريـة الرحمانية حول معبر النهـر ، بيـن « بديوي » الحرامي الذي استأجر المعبر من الحكومة فاصبحسيده الجديد ، و« ابو مهيلة » الذي كـان قيمـا عليه منذ اربعين عامـا، حتى اصبح المعبر جزءا من حياته . وهو يخاطب اهل القرية بهذا الكلام المؤثر : « لكني هنا منذ اربعين عاما .. اعبر نساءكم واطفالكم ..اعبركم جميعـا بامـان .. انظروا .. انظروا الى المسامير في يدي . وكان الناس يرددون الغنية اقترنت باسمه « يابو مهيلة ياملاح .. جرحيـل بالك تستراح » .

ولما عصفت الريح وهاج النهر ، كان هنـاك ثلاثـة اشخاص قرب النهـر بينهم امرأة تحتضر . ولما طلبوا من الملاح الجديد ان ينقلهم صاح بديوي بمحدثـه :

ـ مجنون أنت ؟ من يقدر على العبور الان ؟

وهرب بديوي نحو المرتفعات ، حتى اذا علا صوت الاستغاثة حفر الملاح الاول ابو مهيلة فأسقط المجذافين واحدث صوتا اطلق الانفـاس المتقطعة حتى اذا علا احد الاصوات محذرا : « اخشى أن تغرفوا » رد ابو مهيلة بعـزم :

« لا .. لا تخشوا شيئا ابدا ما دام القارب في مواجهة الريح ».

تردنا هذه الاقصوصة الى أصالة القصص الواقعي الذي بتنـا نشتاق اليه ، بعد اغراق القصصيين المحدثين في المجردات المبهمـة. هنا نشتم انفاس الطبيعـة في مقاطع الوصف الحي ، الذي بلغ ذروته في تصوير عاصفـة النهـر . وهنـا نعاشر اناسا حقيقيين ، تعرق اجسادهم بيـن نار التنور وشمس الحقل . لهم لغط بين المواشـي واقفاص الدجاج واكياس اللبن المكدسـة في جوف زنابيل الخـوص الجافـة .

وتتنفس هذه الصور الواقعية في لمحات شعرية موحية ، قصيرة، « اقدامه تجول بين اكوام البيادر المتألقة تحت وهج الشمس ».

و« تلاشت كلماته الصارخة بين طيات الريح » . على ان هـذه اللمحات لا تنفصل من الواقع ، بل تغلفه كسحابة . انها وليدةالاحساس بتفاصيل اشياء الطبيعـة من شمس وريح ومـاء وحصاد .

واكثر ما يؤثر فيك من هذه القصـة ان ترى صورة رجل يدعـى « ابو مهيلة » لا يرتبط ببيت ولا أسرة . ولكنه يرتبط بالناس ، ويلتحم بهم . يقلق حين يرى الثقل ينام في الوجوه . وصاح بالاستاذ عندما سأله عـن أهله : « هؤلاء كلهم أهلي » . ثم ان بينه وبين القارب اواصر ود قديم غذته اربعون سنة من الصداقة المتبادلة .

« ابو مهيلة » وجه انسان حقيقي ، نفتقر اليه ونشتاقه في نتاج قصصنـا الحديث .

٣ ـ يوم أن قتل عنتر

« امام مائتين من آكلي الفول السوداني والملانة ، في صبـاح مشمس جميل ، هاجم عنتر حارسه وأخذ يمزق جسده » .

انطلاقا من هنا تبدأ المشكلـة التي تدور عليهـا قصة « يـوم ان قتل عنتر » للدكتور نعيم عطيـة المصري .

الاطار حديقة الحيوانات ، والابطال عنتر الاسد وحارسـه الصريعان ، واثنان من المتفرجيـن ، ومديـر الحديقة ومساعده ، وحرّاس الحديقة .

فبعد مصرع الحارس على يد الاسد ، ومصرع الاسد على ايديرجال النجدة لم تنته المشكلة . بل لا بـد للتحقيق ان يبدأ . ومشكلـة التحقيق انه يضطر الى اخفاء الحقيقة حتى لا ينتشر الذعر بيـن الحرّاس . فلا بد من تزوير الواقعة وتصوير مصرع الحارس وكـأنه اتى نتيجـة لخطأ منه . ولا بد من تبرير جريمة الاسد .

وتدور القصة في لفلفة الحادثة على محورين اثنيـن اولهمـا انتقاد السلطـة القائمة على تمويه الحقائق واخفائها ، وثانيهمـا انتقاد الجمود الذي تقع فيه البوروقراطية التي تجد نفسها اسيرة الحـرف القانوني وارقام الموازنة . وبيـن هذين المحورين تتعرض ارواحالحرّاس لهاجس الخطر الدائم . فالمكافأة المستحقة « تحتاج الى تأشيرة المدير باحالة الاوراق .. وانت تعرف كم تستغرق هذه التأشيرة علىالاوراق ». ويقول احد الحراس : « نحـن معرضون للافتراس في كل وقت ..وعلى

الاخص اثناء تقديم وجبات الطعام .. اتعرف كم طول ذراع الاسد ؟ سبعون سنتمترا .. بينما يبلغ طول الانية التي يقدم بها الطعام ثلاثين سنتمترا فقط ... »

ويجيبه زميله : « الاعتمادات لا تسمح .. هكذا يقولون لنا دائما كلما رفعنا اصواتنا بالشكوى وطالبنا بالبدل » .

وفي التقرير الرسمي عن الحادثة يتغير كل شيء . يصبح الاسد القاتل ، اسدا مسكينا « كان كسيحا منذ سنتين .. وكنا سنمنحه عكازا يتوكأ عليه في بداية السنة المالية » .

اما الحارس المغدور فقد اخفى التقرير انه قتل ومزق جسده . وقال عنه ما يلي : « حدثت الوفاة نتيجة صدمة عصبية وهبوط في القلب » كما اخفى التقرير اثار التهشيم على جسد الحارس : « لم يعثر الاطباء الا على خدوش حول الاذن اليمنى ». وعندما يسأل مساعد المدير : « ولماذا اليمنى يا سيدي ؟ يجيب هذا الاخير « لتكن اليسرى، اذن .. » ثم يتابع « وجرح لم ينزف منه نقطة دم » . فيهتف المساعد: « عظيم .. اقسم على ذلك » . ويسكته المدير : « اوراق رسمية هذه، ولا تحتاج الى قسم على صحتها » .

وسرعان ما تتحول الحديقة في ذهن القارىء الى دولة بكاملها. فيها جميع مآسي الحكم الموجه القائم على الخديعة وغش الناس . وحتى النهاية التي يرسمها المؤلف حلا للمشكلة ليست الا تشكلا جديدا من هذا الغش . فقد دخل « الوزير الكريم » وسط حملة المباخر واعلن الصوت : « الوزير الكريم آت ليوزع الخيرات لاسرة الفقيد . خمسة وعشرون جنيها بصفة عاجلة .. وفي كل شهر بعد ذلك خمسة جنيهات » .

وكانت هذه حيلة لكسب الوقت . وفي النهاية « علت الجلبة على كل الهمهمات والتساؤلات » .

تذكرنا هذه القصة بمناخات كليلة ودمنة ، وان يكن اكثر ابطالها من البشر . وذلك لما فيها من براعة الرمز الى الحياة الاجتماعية والادارية ، في ثوب من السذاجة الظاهرة . لولا ان التلميح ينقلب احيانا الى التصريح ، بل التاكيد . وكان المؤلف الذي يعتمد على ذكاء القارىء في اغلب الاحيان ، يصيبه الشك بهذا الذكاء في اللحظات المؤثرة ، فيفصح عن قصده افصاحا تفسد معه المناخات الخاصة بهذه القصة الجيدة . وليس يخفى ما في تلابيب الاحداث الصغيرة ، وتضاعيف الحوار ، من روح ساخر لاذع ، على بساطة وارتياح .لقد احسن المؤلف القران بين الفن القصصي والنقد الاجتماعي المباشر للادارة ، والقوانين ، والصحافة ، وسذاجة البشر ، واستطاع ان يوحد بين عناصر متباعدة ضمن السور هذه الحديقة الخيالية ، كما زاوج بين الخيال الطفل ، والتمرس الناضج باوضاع الواقع وتفاصيله .

٤ ـ هاملت يتخذ قرارا

« هاملت يتخذ قرارا » لغازي العبادي بداية حسنة لقصة لم تكتمل . قصة رجل وامرأة التقيا هذه المرة قبل الغروب ، وراحا يطوفان على اماكن متعددة . وفي كل موضع يتوقفان ، ويعلقان على الاشخاص والاشياء . هو من زاويته الثورية ، وهي من وجهة نظرها البورجوازية ...

الخيط الوحيد الرفيع الذي يجمعهذه الاحاديث هو انتظار القرار الذي سيتخذه الشاب بشأن المرأة . هل يطلب الزواج منها ؟ وفي كل مرة يدنو الحديث من هذا الموضوع يتهرب منه ، الى ان ياتي الغروب ، وتحين الساعة الثامنة ، ويقترب الباص الاحمر ،فتصعد المرأة اليه مسرعة . عند ذاك سألها الشاب : « ولكن موضوعنا الخاص الا نتحدث حوله الان ؟ »

ولم يكن لديها الوقت الكافي للاجابة .

كان هذا الخيط الرفيع بمثابة حيلة قصصية عمد اليها المؤلف ليتطرق الى احاديث حول مواضيع شتى ، ومحاضرات متنوعة ، عن التقليد والتجديد ، والتحرر والمحافظة ، والعقل والتهور ، والفقر والغنى ، وذكريات الطفولة ووصف مراتع اللهو في ايامها الحلوة.

ويشعر القارىء انه دخل في مناخ القصة وان هذه الاحاديث لم تكن الا مقدمة للدخول في جو قصصي ربما كان ممتعا ، واذا به يفاجأ بالنهاية ، مقطوعة ، مخنوقة ... بلا مبرر .

حتى التوتر الذي ينتج عادة عن مثل هذا البتر ، مفقود في قصة العبادي . الا ان الاسلوب يوحي بقدرة على التعبير القصصي . كما ان الاوصاف الدقيقة ، والبراعة في الحوار ينبئان عن قماشة كاتب قصصي ناجح .

٥ ـ الليل الطويل

تتحدث قصة « الليل الطويل » لاحمد محفوظ عمر ، عن مأساة موظف ، يقع بين الخوف من مديره الفاسي ، والخوف على ابنه المريض ، في هواجس ليل يحلم فيه احلاما متقطعة كالكوابيس المتوالية . ويستيقظ صباحا على نداءات ولده الذي شفي من مرضه. عندها استراحت نفس الوالد . ونفض عنه الخوف من المدير .« واعاد الغطاء فوق وجهه ونام » .

تتدرج هذه القصة في سياق القصص العادي المألوف ، الذي يستنجد باثارة عواطف الشفقة والحزن على طفل مريض يحار والده في ايجاد العلاج له . ويتطرق الى شخصية المدير المعقد جنسيا وسكرتيرته المتصابية ، فيجيد الكاتب في تصوير لمحات من شخصية هذا المدير ، لولا ان القصة تقع في الثرثرة وتغرق في الملاحظات العادية ، وتلجأ الى اساليب طفولية في احداث المفاجأة والتشويق.

٦ ـ خيالات على الجسر القائم

تحفل قصة « خيالات على الجسر القائم » لفاروق وادي بصور من احلام المراهقة يعبر عنها الكاتب برموز يغلب الافتعال على بعضها، وهي تذكرنا ببعض اجواء جبران ونيتشه ،حيث يصبح الاشخاص اشباحا ، وتتحول اجساد الناس الى افكار . انسان يحلم « بامرأة ذات عيون (كذا) زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة تعشق العصافير المهاجرة اليها عبر النهر ، وتحمي العصافير المعششة في صدرها ».

وعندما يبوح بذلك للسياف يشق قلبه ويخرج منه المرأة ويبيحها للرجال . فيموت الحلم . ولكنه يستيقظ بعد ذلك في رجل عجوز .

ينبغي ان اقر بعجزي عن فهم الدلالة الحقيقية التي قصد اليها الكاتب . فالى اي واقع بشري يرمز كل هذا الحلم المتنقل من انسان الى آخر ؟ ومن هي هذه المرأة ذات العيون الزرقاء والشعر الاخضر ؟ ومن هو السياف وجنوده ؟ والعجوز وحلمه ؟ والعصافير الكثيرة المهاجرة ؟

اسئلة لن تجد للجواب عنها الا سحائب احلام ملونة . وغمامات من التصورات البعيدة عن ارض الحياة .

ادوار البستاني